

بلقيس محسن هادي
دراسات في
الفن الإسلامي
دار علاء الدين

دراسات في الفن الإسلامي

الفنون الإسلامية هي نتاج حضارة كبيرة أضاءت بنورها العالم من أقاصي الشرق إلى أقاصي الغرب من المعمورة.

نشأ الفن الإسلامي في بلاد قامت على أرضها حضارات قديمة عريقة تفاعلت أواصر فنونها مع إبداعات الفنان المسلم، فأثرت في هذه الإبداعات وتأثرت فيها، وأصبحت تمثل جسد الفن الجديد الذي يتنفس بروح إسلامية كونت شخصيته المتميزة، التي أثرت بعدئذ في فنون العالم الشرقي والغربي متجلية في فنون العمارة والرسم والنحت وفنون أخرى: كالتحف المعدنية والزجاجية وفن الخط العربي وزخرفة الرقش العربي وغيرها.

ويحوي كتابنا هذا بحوثاً هي غيض من فيض من بحر الفنون الإسلامية، تناولناها بالدراسة والتحليل، تؤكد حقيقة ما ذكرناه من عراقة الفن الإسلامي. فنبدأ بدراسة فن التصوير، ثم فن المنسوجات الصقلية، وبعد ذلك فن زخرفة الزجاج في العصرين الأموي والعباسي؛ وغيرها من الفنون الإسلامية التي أبدع فيها فنانوها.

يطلب الكتاب على العنوان التالي: دار علاء الدين للنشر والطباعة والتوزيع - سورية - دمشق
ص.ب. ٣٠٥٩٨ - هاتف ٥٦١٧٠٧١ - فاكس ٥٦١٣٢٤١ - بريد إلكتروني ala-addin@mail.sy

بلقيس محسن هادي

دراسات

في الفن الإسلامي



منشورات دار علاء الدين

- **دراسات في الفن الإسلامي.**
- **تأليف: بلقيس محسن هادي.**
- الطبعة الأولى 2010.
- عدد النسخ /1000/ نسخة.

- تمت الطباعة في دار علاء الدين للنشر.
- **هيئة التحرير في دار علاء الدين:**

- الإدارة والإشراف العام: **م. زويا ميخائيلينكو.**
- المتابعة الفنية والإخراج: **أُسامة راشد رحمة.**
- التدقيق اللغوي: **أماني محمد عبده.**
- الغلاف: **أمل كمال البقاعي.**
- معالجة نصوص: **اسماعيل نصر الحلاق.**

دار علاء الدين

للنشر والتوزيع والترجمة

سورية ، دمشق ، ص. ب: 30598

هاتف: 5617071 ، فاكس: 5613241

البريد الإلكتروني: ala-addin@mail.sy

المقدمة

لا يخفى أن الفنون الإسلامية هي نتاج حضارة كبيرة أضاءت بنورها العالم من أقاصي الشرق إلى أقاصي الغرب من المعمورة، على الرغم من ادعاءات بعض المستشرقين بأنها صورة متأخرة من الفنون التي سبقت الإسلام، كالفنون البيزنطية والساسانية.

نشأ الفن الإسلامي في بلاد قامت على أرضها حضارات قديمة عريقة تفاعلت أواصر فنونها مع إبداعات الفنان المسلم فأثرت في هذه الإبداعات وتأثرت فيها، وأصبحت تمثل جسد الفن الجديد الذي يتنفس بروح إسلامية كونت شخصيته المتميزة، التي أثرت بعدئذ في فنون العالم الشرقي والغربي متجلية في فنون العمارة والرسم والنحت وفنون أخرى: كالتحف المعدنية والزجاجية وفن الخط العربي وزخرفة الرقش العربي (Arabesque) ...إلخ.

وفي كتابنا هذا بحوث هي غيض من فيض من بحر الفنون الإسلامية، تناولناها بالدراسة والتحليل، تؤكد حقيقة ما ذكرناه من عراقة الفن الإسلامي آملين أن يستفيد منها المعنيون والمهتمون بهذا الفن ولتكون شموعاً تضيء الطريق إلى دراسات أخرى في هذا المضمار.

الفصل الأول

«فن التصوير في الإسلام»

موقف وتحليل

لكلمة «تصوير» تحديد لغوي وآخر اصطلاحي يجدر بالباحث معرفته ليتسنى له الوصول إلى مفهوم يتفق ومعنى هذه الكلمة في الدراسات الفنية التشكيلية المعاصرة كي يستطيع في ضوء هذه المعرفة تحديد موقف الإسلام ديناً وفلسفة وعقيدة من هذا المصطلح الفني بكل سماته التاريخية وأبعاده الحضارية.

إن كلمة «المصور» التي ذكرها ابن منظور في لسان العرب تعني اسما من أسماء الله تعالى أي إن الله - المصور - هو الذي أعطى كل شيء صورة خاصة وهيئة مقررة تميزه عن غيره من الأشياء، وفي ضوء هذا التحديد تكون كلمة «المصور» بمعناها الديني القدرة الخاصة والحرة على خلق الأشياء وتمييزها عن غيرها حسب فكرة خاصة بالذات الإلهية. وهذا المعنى واضح في قوله تعالى «خلق آدم على صورته»، إذا أخذنا بالحسبان أن «الهاء» في «صورته» ضمير يعود على لفظ الجلالة «الله» وعندئذ يكون المعنى على الصورة التي أنشاها وقدرها! أما إذا كان الضمير «الهاء» عائداً على آدم فيكون المعنى على صورة آدم، أي على صورة أمثاله ممن هو مخلوق مدبر. وبذلك يكون معنى «الصورة» و «التصوير» فكرة الخلق والبناء والهيئة المميزة للشيء، وقد ورد هذا التحديد في القرآن الكريم عندما ذكر الله تصويره في الأرحام وكانوا قبل صورهم نطفاً ثم علقاً ثم مضغاً ثم صورهم تصويرا.

أما كلمة «صورة»، «تصوير» بمعناها الفني والأدبي فإنها تعني خلق فكرة مجسدة بألوان أو ألفاظ، وقد تكون تلك الفكرة محاكاة للطبيعة بأبعادها المختلفة أو قد تكون استجابة معينة لشيء ما منظور أو غير منظور في الطبيعة، يؤدي اللون والحركة فيها دوراً رئيساً وهذا هو المعنى المقصود في الفنون التشكيلية علماً بأن ابن منظور قد ذكر بأن كلمة التصاوير تعني التماثيل أيضاً.

اهتم الباحثون والدارسون بموضوع التصوير ومكانته في الفن الإسلامي اهتماماً علمياً وفنياً، دفعهم إلى البحث عن أصوله ومصادره وخصائصه بمقارنته مع الفنون الأخرى عند الأمم والشعوب من غير العرب والمسلمين ولا سيما عندما وصل هذا الفن - التصوير - إلى أوج عظمته في العصور الإسلامية المتأخرة ابتداءً من القرن الثالث عشر الميلادي حين أصبح فناً ذا طابع مميز يعكس ذوق الفنان المسلم ويصور قدرته الفنية وإبداعه. ولما كان الفن بعامته صوراً منتزعةً من واقع الحياة الطبيعية أو انعكاسا لا شعورياً لوجدان و واقع الفنان ذاته، كانت العلاقة بينه - بهذا الاعتبار - وبين الإسلام - باعتباره فلسفة للحياة وعقيدة للإنسان المسلم ونظاماً للمجتمع الجديد - موضع اختلاف واجتهادات في الرأي بين جمهرة الباحثين والفنانين، فمن قائل إن الإسلام قد حرم التصوير وآخر معتقد بأن الإسلام قد حلله وشجعه، ولعل مرد هذا الاختلاف والتباين في الآراء وتحديد المواقف يعود إلى عدم ورود نص صريح في القرآن الكريم أو الحديث الشريف يؤيد التحريم أو يؤكد التحليل، علماً بأن الأحاديث أو الأقوال التي نسبت إلى الرسول (ﷺ) بهذا الخصوص هي أحاديث مختلف في نسبتها ومصادرها وسلسلة إسنادها، الأمر الذي يدفعنا إلى تأمل الموضوع بعمق والبحث عن أدلة موضوعية أخرى توضح موقف الإسلام من فن التصوير آخذين بالحسبان التطور الزمني وما يترتب عليه من مظاهر حضارية في تأثيره في نشأة فن التصوير، وما طرأ عليه من تطور تاريخي في واقع الحضارة العربية الإسلامية.

لم يكن للعرب قبل الإسلام فن له طابع وعناصر وأصولٌ خاصة، بحيث يمكن تمييزه وتحديد خصائصه. ومثل ذلك القول عن فن الزخرفة، إلا أنهم كما

تحدثنا بذلك الروايات التاريخية قد عرفوا التصوير بطريقته البسيطة على الجدران في العصر الجاهلي الذي سبق الإسلام بقرن وربع القرن، فقد كانت الكعبة ذاتها مصورة الجدران وقد وجد فيها ثلاثمئة وستون صورة عندما فتحها المسلمون. وقد كانت للعرب تصاوير أخرى على الستور والثياب والخيام والأقداح والسلاح والنقود والشارات والألواح.

أما النحت فلم يعرفه العرب بالشكل الفني المعروف، وكان مجرد أحجار تنحت بشكل بسيط على هيئة إنسان أو حيوان تسمى بالأصنام كانت توضع بالكعبة لأجل العبادة، حسب بعض الطقوس والشعائر الدينية التي كانت شائعة بين القبائل العربية المختلفة عصرئذ وهي تدين بالوثنية، أما الأنصاب فهي قطع حجرية بسيطة تنصب بالحرم أيضاً ويطوفون بها كطوافهم بالكعبة. وقد حرم القرآن الأصنام والأنصاب بنفس درجة تحريمه للخمر والميسر، حيث عدّت رجساً من عمل الشيطان باعتبارها مدعاة للشرك بوحدانية الله، بيد أننا لا نجد أثراً أو إشارةً من هذا القبيل بالنسبة لتحريم فن التصوير وبهذه الصراحة الواضحة. إلا أن الخبر الذي يرويه الأزرقي وهو إنه عندما دخل الرسول (ﷺ) الكعبة بعد فتحها طلب من احد الصحابة إزالة جميع الصور الموجودة فيها عدا صورة المسيح وأمه، وقد بقيت حتى تدمير الكعبة في العصر الأموي في واقعة الحرة بعد اعتصام ابن الزبير فيها سنة 683م وهذا يدل على أن المعنى الديني الكامن وراء تلك الصورة هو الذي أدى إلى بقائها باعتبار أن الصورة تمثل رمزاً مقدساً بالنسبة للمسيح، كما أننا نستطيع أن نستنتج من هذا الخبر أيضاً أن الصور الأخرى التي انتزعت من على جدران الكعبة ليست بذات أهمية من الناحية الدينية أو الاجتماعية؛ أي بعبارة أخرى إنها كانت صوراً لا تحمل فكرة إنسانية تنسجم ورسالة الإسلام فيما إذا صح وجود مثل تلك الصورة حسب رواية وإسناد الأزرقي.

رغم أن فن التصوير كان بسيطاً وبدائياً وقتئذ إلا أنه لم يجذب انتباه العرب والمسلمين إلى البحث في أصوله الفلسفية وأبعاده الفنية، بالإضافة إلى كونهم كانوا منشغلين بحماس وبأس في نشر رسالة الإسلام وتثبيت أركانه ضد أعدائه

ومعارضيه من الوثنيين وغيرهم. وهذا ما يفسر لنا تماماً عدم اكتراث العرب المسلمين لوجود الصور الجدارية التي كانت تزين إيوان كسرى عندما فتح العرب المدائن سنة 673م، وعندما أدى سعد بن أبي وقاص صلاة النصر في ذلك الإيوان، والمعروف عن إيوان كسرى أنه غني بالصور الجدارية وقد كان بعضها يمثل حرب أنطاكية بين الروم والفرس، وقد أشار البحتري إلى بعض هذه الصور في سينيته المشهورة:

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس

وقد بنى «كرسول» «Creswell» من قصة إيوان كسرى هذه دليلاً على أن فن التصوير لم يكن محرماً في العصور الإسلامية الأولى بدليل أن الخليفة عمر بن الخطاب كان قد وضع بنفسه في مسجد المدينة مبخرة لتعطيره وكانت ذات تصاوير، إذ فلو كان التصوير محرماً لما استطاع خليفة المسلمين أن يعلق مثل تلك المبخرة في أقدم مسجد إسلامي. ويعتقد «كرسول» أن التحريم كان قد ظهر في النصف الثاني من القرن الميلادي في العصر الأموي بدليل أن جون بطريرك دمشق المعروف بعدائه الشديد للتصوير لم يشر إلى حقيقة تحريم التصوير، وهو الذي كان عالماً بعقائد المسلمين بالإضافة إلى مكانته المرموقة في البلاط الأموي، بينما يشير أبو قرة أسقف حران الذي كان على اتصال وثيق بفقهاء العراق بالإضافة إلى إتقانه اللغة العربية إلى كراهية المسلمين للتصوير في نهاية القرن الثامن الميلادي. إن تباين وجهات النظر هذه تبدو مسألة طبيعية إذا أخذنا بالحسبان تأثير العامل الزمني بمفهومه الحضاري في حياة العرب والمسلمين وما نتج عن ذلك التأثير من تفاعل ثقافي وإداري وفني أيضاً بالنسبة لفن التصوير لغير العرب من الأمم الأخرى التي بدأت تعيش مع العرب المسلمين في مفهوم حضاري جديد. لا شك أن عدم إشارة بطريرك دمشق إلى تحريم التصوير ناتجة عن ظرف واقعي كان قد عاصره، إذ إن الروايات التاريخية غالباً ما تحدثنا بأنه - أي بطريرك دمشق - كان على اتصال وثيق بالأمويين وبحياتهم الاجتماعية بكل ما فيها من ترف ورخاء وعمران متمثل بقصور الخلفاء ومجالسهم الخاصة، والتصوير دون أدنى

ريب واحد من تلك الفنون التي كانت تعد من مظاهر الحياة المترفة ناهيك عن الموسيقى والغناء وما صاحبهما من تطور في الألحان والآلات الموسيقية، وكتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني مثال صريح لإنعاش هذين الفنين - الموسيقى والغناء - علماً أن بعض الخلفاء الأمويين كان قد زهد في حياته محاولاً تقليد الخلفاء الراشدين والسير على هديهم في تنظيم الحياة الاجتماعية وفق مبادئ الإسلام، لذلك رأى في التصوير وغيره من الفنون الأخرى مخالفة لتلك المبادئ، ويمثل هذا الاتجاه الديني في العصر الأموي عمر بن عبد العزيز فقد أشار ابن الجوزي إلى كراهية هذا الخليفة لفن التصوير بدافع من حرصه الديني ونظرته الخاصة إلى الحياة.

وإذا تجاوزنا هذه الآراء إلى غيرها عند المذاهب الإسلامية وعند بعض الفقهاء والشيوخ لرأينا أن النظرة إلى موقف الإسلام من تحليل أو تحريم فن التصوير لا تزال متباينة متأثرة بالدرجة الأولى في الإحساس الديني، وإن كانت - كما سنرى - عند البعض الآخر من الفقهاء تبدو أكثر واقعية وشمولية، فالمذهب الشافعي مثلاً يحرم التصوير إلا على ما يداس بالأقدام كالسجاد والوسائد وما شابهها، وما عدا ذلك فإنها تدل على مشاركة الله في تصويره للمخلوقات ولكن الأشجار والجبال وبعض الأشياء التي ليست لها ميزة الحياة غير محرمة في عرف هذا المذهب.

إن الأشجار لا يمكن اعتبارها مجردة من الحياة، فهي كائن حي كما أن هناك بعض الأشجار قد عبدت عند أقوام في الجاهلية ولا تزال تعد عند بعض الشعوب رمزاً للحياة، كما أن القرآن قد أشار إلى شجرة مقدسة في الجنة وهي «سدرة المنتهى[1]»، فعلى هذا الأساس لا يمكن أن نعد الأشجار والنباتات أمراً خارج نطاق التحريم لو صح القول هنا بتحريم الصورة ذات الميزة الحياتية. بينما يرى بعض الفقهاء المعاصرين بأن فن التصوير تحريماً أو تحليلاً مقترن بمبدأ التوحيد، فالشيخ عبد العزيز جاويش مثلاً يعتقد بأن التحريم كان أمراً واقعاً في

1ـ سورة النجم: الآيات 13ـ14: «وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى۞ عِندَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى۞».

بداية الدعوة الإسلامية بسبب الخوف من العودة إلى الشرك بالله وإلى عبادة الأصنام. أما إذا كان الغرض منه الزينة أو التسلية فإنه غير محرم في مثل هذه الحالة، أما الشيخ محمد عبده فلا يجد في التصوير أي خطر على الدين لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل. وهو بلا شك في رأيه هذا ينظر إلى التصوير باعتباره فناً إنسانياً؛ إذ يحرره من النظرة الدينية المحضة التي لا تمت إلى العقيدة أو مبدأ التوحيد بأيّ صلة. فالإيمان الثابت بالله لا يمكن أن يتأثر في صورة من الصور، وإذا قدر له أن يتأثر فهو ليس بالإيمان الذي صنع التاريخ عن طريق التضحية والعمل. هذا وقد مال بعض الباحثين في هذه المسألة إلى الاعتماد على تفسير بعض الألفاظ القرآنية التي أشارت إلى التصوير، تفسيراً محدوداً لا يخلو من مفهوم ديني، فالقرآن يذكر بأن الله هو البارئ المصور، وقد يسمى الفنان (الرسام أو النحات) في معظم الأحيان بالمصور، وهو بذلك سيشترك بالتسمية مع الله، واشتراك التسمية حسب هذا التعليل كفر واضح، إذ إنه سيطلب من هذا الفنان المصور بعث الحياة في صورته التي خلقها يوم القيامة، وبما أن «الخلق» هو من صفات الله تعالى وحده فإن الفنان المصور سيعاقب عقاباً شديداً لانتحاله إحدى صفات الخالق.

إن هذا الرأي لا يخلو من إطلاق عام مصدره عدم فهم «فن التصوير» في الحياة والطبيعة. لا شك أن الفنان - المصور - هو إنسان يستمد فكرة صورته من الطبيعة التي تحيط به - كما مر معنا في مقدمة هذا البحث - تلك الطبيعة التي خلقها الله تعالى وغذاها بكل صور الجمال والحركة والفعالية، فالفنان المصور يحاكي طبيعته التي يعيش فيها بكل أحاسيسه وانفعالاته، إلا أن محاكاته هذه سواء كانت لوحة أو تمثالاً، أو زخرفة فإنها لا تعني تحدياً للخالق ولا يمكن أن تفهم بأنها صورة من صور التحدي أو انتحال الصفات الإلهية، بل يجب أن نفهم بأنها تعبير عن واقع الإنسان الذي خلقه الله، وبذلك فان هذا التعبير بعيد كل البعد عن مفهوم التحدي علماً بأن فن التصوير بأشكاله المختلفة قد حاكى الروح الدينية في كثير من حضارات الشعوب والأمم فكان خير تعبير عن إحساس الفنان - المصور - بهذه الروح.

ومن الباحثين من يعلل اعتقاده بتحريم التصوير في الإسلام بسبب تأثير اليهودية باعتبار أن اليهود من الساميّين المعروفين بكراهيتهم للنحت والتصوير من جهة، ولأن أحد أحبار اليهود من الذين اهتدوا إلى الإسلام واعتنقوه ديناً لهم، وقد تبوأ منزلة مرموقة في الإسلام إذ كان أحد كتاب الوحي - قد أدى دوراً كبيراً في نقل هذا التأثير من جهة أخرى، فكان هذا الإحساس بكراهية المسلمين للتصوير. إن هذا الرأي لا يخلو هو الآخر من حدس وتعميم ذلك لأن هناك أكثر من نص ودليل في الآداب اليهودية يثبت بأن التصوير لم يكن محرماً عند اليهود، ففي كتبهم المقدسة مجموعة كبيرة من الأحاديث والنصوص تلقي ضوءاً كثيفاً على هذه الحقيقة، حيث ينتفي عندئذ أثر اليهودية في الإسلام من حيث تحريم التصوير أو الاعتقاد بتحريمه.

«لاَ يَكُنْ لَكَ آلِهَةٌ أُخْرَى أَمَامِي. لاَ تَصْنَعْ لَكَ تِمْثَالاً مَنْحُوتاً وَلاَ صُورَةً مَا مِمَّا فِي السَّمَاءِ مِنْ فَوْقُ وَمَا فِي الأَرْضِ مِنْ تَحْتُ وَمَا فِي الْمَاءِ مِنْ تَحْتِ الأَرْضِ. لاَ تَسْجُدْ لَهُنَّ وَلاَ تَعْبُدْهُنَّ لأَنِّي أَنَا الرَّبُّ إِلَهَكَ..»[1]

«لاَ تَصْنَعُوا لَكُمْ أَوْثَاناً وَلاَ تُقِيمُوا لَكُمْ تِمْثَالاً مَنْحُوتاً أَوْ نَصَباً وَلاَ تَجْعَلُوا فِي أَرْضِكُمْ حَجَراً مُصَوَّراً لِتَسْجُدُوا لَهُ. لأَنِّي أَنَا الرَّبُّ إِلَهُكُمْ.»[2].

«من اتخذ وثناً يعبده دون الله يقتل.»[3]

في الأمثلة السابقة يتضح بأن الغرض من النهي عن صنع التمثال أو الصورة هو لاجتناب السجود لها والذي هو شرك بوحدانية الله تعالى وليس القصد منه تحريم صناعة التماثيل، فإذا كان عمل هذه التماثيل والصور كفراً وإلحاداً فإننا بذلك نكفر موسى نبي الله (عليه السلام) حين «..صَنَعَ مُوسَى حَيَّةً مِنْ نُحَاسٍ..»[4].

1- سفر الخروج (20: 3-5).

2- سفر اللاويين (26: 1).

3- حداد - عزرا / فصول من الكتاب المقدس - بغداد 1947.

4- سفر العدد: (21: 9).

وعندما بدأ الناس يقدسونها ويرقونها بالبخور في العصور التالية كسرها الملك حزقيا خوفاً من العودة للشرك بالله. «..سَحَقَ حَيَّةَ النُّحَاسِ الَّتِي عَمِلَهَا مُوسَى لأَنَّ بَنِي إِسْرَائِيلَ كَانُوا إِلَى تِلْكَ الأَيَّامِ يُوقِدُونَ لَهَا..»[1]

وقد جاء في القرآن الكريم بأن الله تعالى سخر لسليمان (عليه السلام) الجن يقيمون له ما يشاء من محاريب وتماثيل[2]. ويؤكد كومارا سوامي (Coomara Swamy) عدم تقيد اليهود بتصوير الأشياء غير الطبيعية، بل إنهم كانوا يصورون كل شيء من أشخاص وحيوانات. ونقلاً عن البيضاوي فقد صنع الجن لسليمان (عليه السلام) في أسفل كرسيه أسدين وفوقه نسرين، فإذا أراد أن يصعد بسط الأسدان له ذراعيهما وإذا قعد أظله النسران بأجنحتهما.

وقد عثر على بعض الآثار اليهودية التي تؤيد عدم تحريم التصوير في ديانتهم وبشكل خاص بعض الآثار الدينية، حيث وجدت صور آدمية وحيوانية. ومن هذه الآثار معبد دورا على نهر الفرات ويعود تاريخه إلى سنة 245م، وعلى جدرانه نقوش تمثل النبي حزقيا وهو في وادي العظام يمتطي حصاناً، وصور أخرى تحكي قصة العثور على موسى (عليه السلام) وخروجه من مصر. وعلى جدران المعبد نفسه صورة تمثل موسى (عليه السلام) أيضاً وهو يخلع نعليه امتثالاً لأمر الله وهي تعود إلى سنة 200م.

كما يظهر موسى (عليه السلام) في صورة ثالثة تعود إلى السنة ذاتها وهو يحمل كتاب العهد.

ومن الصور ما وجد في رابية بيت شمس (Beit-Shemesh) إحدى المدن المهمة عند اليهود، عثرت عليها البعثة البريطانية سنة 1911-1912 وهي بعض الصور المقدسة منها ما يمثل عودة تابوت العهد إلى بيت شمس ويعود تاريخها إلى القرن الثالث الميلادي، وقد صورت على جدران معبد اليهود في دورا على الفرات.

1- سفر الملوك الثاني: (18: 4).

2- سورة سبأ: الآية 13. «يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِن مَّحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَّاسِيَاتٍ اعْمَلُوا آلَ دَاوُودَ شُكْرًا وَقَلِيلٌ مِّنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ».

والصورة تمثل المدخل إلى معبد داكون (Dagon)، وفي مقدمة الصورة صبيان يقودان ثورين يجران عربة، وفي خلفية الصورة ثلاثة أشخاص، وفي صدر العربة توجد هدايا أرسلت من قبل اليهود إلى إله إسرائيل، وهناك صورة أخرى لإناء مقدس عليه كتابات قديمة وصور لطيور ويعود تاريخه إلى القرن الثامن قبل الميلاد.

من كل هذه الأمثلة يستدل على أن اليهود لم يحرموا التصوير ولم يتمسكوا بتصوير الأشياء غير الطبيعية فحسب، وإنما تعدتها وبشكل واسع النطاق إلى تصوير شخصيات أنبيائهم وتصوير الطيور والحيوانات الأخرى. وفي هذا دليل لا يقبل الشك من أن تأثير اليهودية في شخصية النبي محمد (ﷺ) في مجال التصوير، ليست إلا وجهة نظر عامة لا تخضع لدليل علمي وموضوعي، إذ لو صح مثل هذا التأثير فهذا لا ينفي تحريم التصوير في الإسلام في ضوء ما تقدم من أدلة مقنعة، ونماذج فنية غنية تثبت اهتمام اليهودية بالتصوير.

والخلاصة أن الدين الإسلامي لم يحرم التصوير لأجل الزينة أو لإقرار حقيقة علمية، فأي صورة يرسمها الفنان لشخص ما، ما هي إلا نقل لأمر واقع حقيقي وليست خلقاً لصورة ذلك الشخص. ويلاحظ أن الفنان المسلم في العصور الإسلامية المتأخرة في أرجاء العالم الإسلامي، ابتعد في تصويره عن التجسيم والبروز وطور السطوح المرسومة، حيث ملأها بالخطوط الزخرفية والرقش العربي لإذابة مادة الجسم المرسوم بتوجيه النظر إلى الزخارف الفنية التي تغطيها. وكذلك تصوير الأشجار والأشكال النباتية التي تطورت بشكل كبير أيضاً لا تقل مفاهيمها الحياتية عن صور الأشخاص والحيوانات من أهمية من ناحية الخلق والتصوير. وعليه فإن الأمر لم يكن تحريماً لأن هذا القول فيه مبالغة، ولكن لا يستبعد أن يكون كراهيةً وخوفاً من العودة إلى الشرك بالله والدعوة الإسلامية في مهدها.

أما ما يقال عن التحريم وظهوره في القرن الثامن الميلادي فهو نتيجة لاختلاف وجهات النظر لبعض الفقهاء من جهة وبين السلطة الحاكمة آنذاك من جهة أخرى.

وهي وجهات نظر خاصة لا تمثل إلا أصحابها بعيدة كل البعد عما له علاقة بروح الإسلام كنظام وفلسفة وعقيدة. وفي ضوء ما تقدم تجدر الإشارة إلى الحقيقة التالية وهي أن الإسلام كثورة فكرية شاملة أطلت في قلب الجزيرة العربية في الربع الأول من القرن السابع الميلادي، كانت قد تعرضت إلى بعض المفاهيم السائدة وقتئذ سلباً أو إيجاباً من وجهة نظر تبناها الإسلام، وعُدَّت الركن الأساسي من أركانه ألا وهو مبدأ التوحيد أي الاعتراف الكامل بوحدانية الله تعالى وفردانيته، وموقفه من التصوير كفن قد لا يختلف عن موقفه من الشعر كفن. فالإسلام لم يجرد العرب من قدراتهم الفنية بل أراد لتلك القدرات أن تكون ذات مضامين إسلامية جديدة، أي بعبارة أخرى أراد للفن أن يسمو إلى مستوى الإنسانية في محاكاته لطبيعة الإنسان وفق مثل إسلامية نبيلة.

الفصل الثاني

نظرة تاريخية فنية في باب الطلسم

يعد الفن بكل أشكاله وأجناسه نشاطاً فردياً وإنسانياً يعتمد على الطبع والثقافة والذكاء والتدريب كأسس جوهرية في التعبير عما يحيط بالفنان وبيئته من أبعاد فكرية وشعورية ووجدانية وأحداث تاريخية، وعلاقات اجتماعية وأخلاقية وانتماءات دينية وعقائدية، وفي ضوء هذا التصور كانت العلاقة حميمية بين الفن والتاريخ في أيّ حضارة إنسانية أو تراث فني و (باب الطلسم) بوصفه أثراً من آثار الحضارة العربية الإسلامية في بغداد في القرن الثالث عشر الميلادي يرتبط بأحداث عصره التاريخية ارتباطاً وثيقاً من حيث كونه اثراً فنياً له سماته وخصائصه المعبرة عن أسلوبه الزخرفي أو المعماري من جهة ومن حيث كونه ملمحاً مهماً من ملامح تطور الحضارة العربية الإسلامية من جهة أخرى، لذا فإن تحليل عناصره الزخرفية لا بد له من مدخل تاريخي يمهد السبيل إلى فهم جذوره الفنية بعمق ودلالة حضارية واضحة.

بعد وفاة عضد الدولة (978-982م) أخذت قوة البويهيين تتدهور بعد أن سيطروا على بغداد وحكموا فيها ما بين (946-1055م) ولم يمض على وفاته خمسة وسبعون عاماً حتى أسقط طغرل بك السلجوقي الحكم البويهي ودخلت بغداد مرحلة جديدة أخرى من السيطرة الأجنبية السلجوقية.

يرجع نسب السلاجقة إلى سلجوق بن دقاق وهو رئيس قبيلة تركمانية من بطون إحدى القبائل الأوغزية التركية التي تسكن صحراء قرغيزيا، وقد تمكن حفيده طغرل بك سنة (1040م) - بعد احتلال خراسان - من تأسيس الدولة

السلجوقية لأول مرة في التاريخ اما ديانتهم فقد تشعبت حيث إنهم كانوا هدفاً للمبشرين الذين جاؤوا إلى آسيا الوسطى منذ القرن الثالث الميلادي، فقد تأثروا بالبوذية والمانوية واليهودية والمسيحية.

وقد حل العرب المسلمون محل هؤلاء جميعاً ما بين القرنين السابع والثامن الميلاديين وتمركزوا في آسيا الوسطى لغرض الوصول إلى الصين، واستطاعوا في القرن التاسع الميلادي أن يشيدوا الجوامع في معظم إقليم أموداريا (حوض نهر جيحون) وقد شعر السلاجقة بأهمية الدين الإسلامي فاعتنقوه في نهاية القرن العاشر الميلادي.

استولى السلاجقة على أصفهان وهمدان والقوقاز واستقروا في إيران، ثم اتجهوا نحو الغرب ففتحوا خراسان (1037م) وبعد طردهم البويهيين اتسع نفوذهم في العراق.

وفي القرن الثاني عشر الميلادي أسّس السلاطين السلاجقة مع ولاتهم الأتابكة دولة واسعة شملت العالم الإسلامي كله ما عدا مصر، حيث استولوا على جزء من آسيا الصغرى بعد تغلبهم على البيزنطيين في عهد ألب أرسلان وشملت دولتهم إيران وأفغانستان وآسيا الصغرى والعراق والشام. بيد أن هذه الدولة الكبيرة تمزقت بعد موت السطان سنجر (1118-1157) آخر حكام السلاجقة في إيران فانقسمت إلى دويلات صغيرة حكمها بعض أسر االسلاجقة، كما استقل كبار قادتهم الأتابكة بالبلاد التي كانوا عليها (كبلاد الجزيرة) وانتهى الأمر بالغزو المغولي لإيران في القرن الثالث عشر الميلادي.

أنشا السلاجقة عام (1086م) دار سلطنتهم في بغداد وأضيفت اليها عمارات نحو الجنوب فأصبحت تسمى (دار السلطنة السلجوقية) وصارت مقرا للسلطان ملكشاه محمد ألب أرسلان عند إقامته في بغداد، وقد هدم الخليفة العباسي الناصر لدين الله (1180-1225م) دار السلطنة المذكورة تحدياً للسلطان طغرل الثالث لمطالبته بالخطبة للسلاجقة في بغداد سنة (1056م).

بلغت النهضة الفنية ذروتها في عهد ملكشاه ووزيره نظام الملك وذلك بتشجيعهما الفنون ولم يكن لعنصرهم التركي أي تأثير فني فيما عثر عليه من فن

معماري وتحف تعود إلى العصر السلجوقي، ولكن يعود الفضل في ذلك للفنانين المحليين في العراق وإيران وآسيا الصغرى، علماً بأن التغيير الذي حدث كان في تطوير الطرز التي كانت موجودة هناك.

استقل الأتابكة في بعض الأقاليم الإسلامية، حيث حكمت أسرة زنكي بلاد الجزيرة وضم حكمهم دمشق وحلب وحماة وبعلبك والموصل في الحقبة الواقعة بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، وكان بدر الدين زنكي أشهر حكامهم في الموصل وهو الذي بنى الجامع النوري الكبير، وبدر لؤلؤ الذي ازدهرت في عصره جميع أنواع الفنون في هذه المدينة.

ظهرت للسلاجقة في تركيا أساليب امتزجت بالأساليب البيزنطية والأرمنية واستخدموا في العمائر النحت البارز بالحجر والجص واهتموا بزخارف الواجهات وكذلك الزخارف على جدران القبلة والمحاريب في العراق.

وفي عاصمة سلاجقة الأناضول (قونية) اهتم السلطان علاء الدين (1219-1236م) بالعمارة فشيدت المساجد والقصور والأضرحة وكذلك حصن العاصمة المدعوم بابراج للحراسة، وغالباً ما تنقش صور الحيوانات أو الأشخاص ممتزجة بزخارف الرقش العربي المتطورة على الجزء الأعلى من البوابات، كما حدث بالنسبة لسور بغداد ولأبوابه الأربعة ومنها باب الطلسم مدار بحثنا هذا.

تقع قصور الخلفاء العباسيين جنوب المدرسة النظامية[1] وتضم مع بساتينها مساحة واسعة تمتد على ضفة دجلة إلى قرابة كيلومترواحد، ويحيط بها سور على شكل نصف دائرة ابتداء من ضفة دجلة جنوب شريعة سوق السموأل، وانتهاءً بدجلة جنوباً عند شريعة المربعة الحالية. وسميت هذه القصور وملحقاتها بدار الخلافة

1- المدرسة النظامية انشئت سنة (1065م) في عهد السطان ألب أرسلان وسميت بهذا الاسم نسبة إلى وزيره نظام الملك، وبقيت قائمة إلى منتصف القرن الخامس عشر الميلادي، وكان يدرس فيها الفقه الشافعي والعلوم الإسلامية والفنون الأدبية، وقد سميت بأم المدارس ومن أساتذتها ابو إسحاق الشيرازي ومحمد بن محمد الغزالي، وتقع المدرسة وسط سوق الثلاثاء وهو اليوم موضع باب الآغا وسوق البزازين الكبير المتجه نحو دجلة، ثم يرتفع إلى المدرسة المستنصرية (انظر مصطفى جواد واحمد سوسة).

والقصور هي: القصر الحسني، وقصر الفردوس، وقصر التاج، ودار الشجرة، والدار المثمنة، والدار المربعة، ودار الوزارة، والدواوين وغيرها، ويضم السور هذا تسعة أبواب.

إن بناء السور يبدو غير معلوم تاريخياً وعلى الأرجح أن الخليفة المعتضد (892-902م) شرع في بنائه وأتمه الخلفاء الآخرون من بعده.

وقد انتشر العمران في المنطقة المتصلة بدار الخلافة كالمحلات والأسواق والدور وأصبحت أساساً لمدينة بغداد في العهد الأخير.

وقد بوشر ببناء سور عظيم وخندق ليحيطا بالمدينة الجديدة في عهد الخليفة المستظهر (1094-1118م) وهما يضمان دار الخلافة وسورهما وجميع العمران من حولها وقد تم إنجازه في عهد الخليفة المسترشد (1118-1135م) ويتألف من جدار سميك من الآجر تدعمه أبراج عديدة كما أنشئت مسناة حول الخندق وبقى السور قائما إلى ما يقارب ثمانمئة عام.

وبنيت للسور أربعة أبواب، مداخلها: الباب الشمالي (الباب السلطاني) نسبة إلى السلطان طغرل بك (ش 1) ويقع عند باب المعظم وقد هدم سنة 1925 لتوسيع الشارع.

وسمي الباب الثاني (باب الظفرية) ويسمى اليوم بالباب الوسطاني (ش 2) ولايزال قائماً بالقرب من تربة الشيخ عمر السهروردي، وقد استخدم كمتحف للأسحلة لفترة من الزمن، ثم نقلت الأسلحة إلى بناية على دجلة بعد أن آل المتحف إلى وزارة الدفاع وكانت مقابل هذه الباب من جهة الغرب محلة الظفرية التي سميت نسبة لشخص اسمه (ظفر) من مماليك الخلفاء العباسيين. ومدخل الباب الأوسط برج كبير عال أسطواني الشكل تقريباً بنى من الآجر، ارتفاعه الحالي 14.5م تقريباً ومحيط قاعدته 56م تقريباً.

وأطلق اسم (باب البصلية) على الباب الثالث (ش 3) ويقع بالقرب من ضفة دجلة وكان يسمى باب كلوذا، لأن الطريق الذي يخرج منه يؤدي إلى قرية كلوذا، وأنشأ المقتدر (1075-1094م) بالقرب من هذا الباب محلة كبيرة هي محلة البصلية وموقع الباب في مكان الباب الشرقي حالياً، وقد اتخذه

الإنكليز كنيسة لهم، إلاّ أن أمانة العاصمة هدمته في زمن أرشد العمري سنة (1938).

أما الباب الرابع (ش 4) وهو مدار البحث فيسمى (باب الحلبة) وذلك لقربه من ميدان السباق الذي يشغل المكان ذاته قبل إنشاء السور وموقعه في شرق محلة باب الشيخ الحالية. وقد جدد الخليفة الناصر أجزاء كثيرة منه في القرن الثاني عشر الميلادي. ثم جدد سنة 1221م، وأنشأ فوق بابه برجاً ضخماً وكتب عليه اسم بانيه وسنة إنجازه.

وقد ورد ذكر هذا الباب في اخبار الحصار المغولي ومنه دخل السلطان العثماني مراد الرابع عندما فتح بغداد سنة 1638م، ولذلك اطلق عليه اسم (برج الفتح) ورممه الوالي محمد باشا الخاصكي سنة 1657م بعدما اصيب بتآكل نتيجة للفيضانات التي حدثت سنة 1656م.

وقد اتخذه العثمانيون مخزناً للعتاد، وبقي الباب قائماً حتى سنة 1917م حين نسفه الأتراك عند انسحابهم من بغداد.

وقد عرف في العهد الأخير باسم (باب الطلسم)[1] وذلك للنحت البارز الذي يزين عقد الباب لغرابته وغموضه.

يتكون باب الطلسم من برج أسطواني كبير مبني من الآجر أشبه ما يكون بالأبراج الدفاعية المحصنة، وربما كان كذلك مع الأبواب الأخرى التي

1- طلسم معرب من تالسما اليونانية ومعناها جزية تالسمس ومعناها تكميل، وهو علم من العلوم المنقرضة القديمة عرفوه بأنه عبارة عن امتزاج القوى السماوية الفعالة بالقوى الأرضية الممزوجة بالأمور الغريبة وهي عندهم كالسحر، والفرق بينهما أن النفس البشرية الساحرة تقدر على التأثير في عالم العناصر بغير معين. ولابد للطلسمات من معين من الأمور السماوية كالكواكب التي تعرف قواها بالتنجيم ويعرف بالطلسمات الفلكية أو من التعاويذ والرقي السحرية والحروف والأعداد والألفاظ والأسماء والأشكال وما شابه وتعرف بالطلسمات السحرية أو من الكواكب والتعاويذ والعناصر والكتابات معاً، فهي الطلسمات الممتزجة، وقد أطلقوا الطلسم على العلم نفسه وعلى الأثر أو المعين الذي يتجهون اليه او يأخذونه من روح أو كوكب أو خط أو شكل او عنصر وما شابه، وهو كالسحر من الخوارق التي حاول أربابها ربطها بالقواعد والأصول وتاريخها يكاد يكون واحداً. انظر بطرس البستاني – دائرة المعارف 11 دار المعرفة بيروت/ لبنان.

ذكرت آنفاً بحكم موقع كل منهما كبوابة للمدينة ولا شك في أن أبعاده مساوية لأبعاد الباب الأوسط من حيث الارتفاع والقياسات الأخرى، وواجهة هذا الباب تمثل جزءاً مستطيلاً يبرز عن البرج مكوناً إطاراً مستطيل الشكل يحيط بالمدخل، والجزء الأعلى من البرج تحيط به كوى كبيرة جداً تبدو كأنها إيوانات صغيرة، تحوي نوافذ في جدارها الخلفي الذي يطل على المدينة وتحمل أقواساً مدببة (ش 5).

ويليه شريط أقل سمكاً منه خال من الزخارف، ثم شريط ثالث من الكتابة الآجرية تغور في الجدار قليلاً ومحتواها: (بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ «وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ»[1] هذا ما أمر بعمله سيدنا ومولانا الإمام المفترض الطاعة على كافة الأنام أبو العباس أحمد الناصر لدين الله أمير المؤمنين وخليفة رب العالمين، وحجة الله عز وجل على الخلق أجمعين، صلوات الله وسلامه عليه وعلى آبائه الطاهرين، ولا زالت دعوته الهادية على بقاع الحق مناراً والخلائق لها اتباعاً وأنصاراً وطاعته المفترضة للمؤمنين أسماعاً وأبصاراً وافق الفراغ في سنة ثماني عشرة وستمئة وصلواته على سيدنا محمد النبي وآله الطيبين الطاهرين).

ويلي الكتابة سلسلة من الفتحات شبيهة بالنوافذ، كما توجد سلسلة أخرى مشابهة في أسفل البرج ربما كانت تستخدم كمزغل دفاعية للمدينة، حيث إنها موجودة في الباب الأوسط واستخدمت فيه لهذا الغرض.

يتكون المدخل من قوس مدبب يرتكز على عمودين أسطوانيين يحملان تيجانا على هيئة ناقوس مقلوب وقواعد مربعة. وهناك أسدان يزينان جانبيه منحوتان نحتاً بارزاً يجلس كل منهما على رجليه وينتصب بجسمه ليستند إلى يديه في وضعية مشابهة للأسدين الموجودين على مدخل الباب الوسطاني وهي وضعية القوة والتحدي والتربص بكل عدو مهاجم، ويتقابلان بشكل متناظر بينما في باب الطلسم يلتفت راس كل من الأسدين قليلاً باتجاه الناظر إليهما.

1- سورة البقرة: الآية 127.

وقد استخدم السلاجقة الأسد رمزاً (للقوة والشجاعة والنسب النبيل) ويتكون العقد من صنوج متعاشقة تشكل زهوراً ثلاثية تبدو بشكل غائر وتتكرر بالتبادل بشكل لا نهائي (ش 6) أما الجزء الذي يعلو القوس فهو الذي يحتوي على الزخرفة الغريبة الغامضة التي سنأتي على تحليلها فيما بعد. كما يعلو هذا الجزء مستطيل فيه ثلاث نوافذ هي استمرار للنوافذ التي ذكرت إلا أنها تعلو عن مستواها قليلاً، ولاشك في أن لهذا الباب مدخلاً منحنياً شبيهاً بالمدخل الموجود في الباب الوسطاني بحيث إن من يجتازه عليه ان ينحرف نحو اليمين وهي أشبه بأبواب مدينة المنصور المدورة.

والصورة التي تزين العقد تمثل شخصاً يجلس متربعاً يمد يديه إلى الجانبين ليقبض بشدة على لسان تنينين هائلين يتوج رأس كل منهما قرن مشقوق، ويبدو في وضع مهاجم من حركة يديه ذات المخالب وفمه المفتوح، وقد ظهرت اسنانه الحادة منحنية إلى داخل الفم ويظهر لسانه المكون من شقين كأنه يعبر عن لهيب النار الذي ينبعث من فم التنين عندما يهاجم فريسته، ولكل من التنينين جناح متجه إلى الأعلى بشكل زخرفي جميل ينسجم ويتشابك مع الخلفية التي رسم عليها. ويلتوي جسم كل منهما وكأنه أفعى مكوناً أشكالاً هندسية دائرية متداخلة ومتناظرة في شكلها والتواءاتها وينتهي الذيلان على جانبي العقد. واتبع السلاجقة هذا الأسلوب في الزخرفة على المباني وعلى أسوار المدن والبوابات وعلى الأبراج والقناطر وربما استخدمت كتعويذة لدفع أذى الأعداء والقوى الشريرة كما في قلعة قونية.

ولتحليل المنحوتة الزخرفية يمكن تقسيمها إلى ثلاثة عناصر مهمة هي:

1- الشخص المتربع على قمة العقد المدبب.

2- الحيوان الأسطوري (التنين).

3- زخرفة التوريق التي تمثل خلفية الموضوع.

أ- الشخص المتربع على قمة العقد المدبب:

إن الشخص الذي يتصدر المجوعة الزخرفية ذو سحنة صينية، وهي الملامح التي شاعت في العصر السلجوقي في القرنين الثاني عشر، والثالث عشر الميلاديين في العراق وسوريا وآسيا الصغرى، وعلى رأس هذا الشخص تاج تحيط به هالة مدورة مما يشير إلى منزلته المهمة. (ش 7).

الشخص يجلس متربعاً وهذه الوضعية ظهرت بشكل شائع في هذا العصر سواء كان في النحت أم في الرسم، كما يبدو الشخص الجالس غالباً ما يمسك بكأس في يده اليمنى كما تظهر على سبيل المثال في بعض مصورات مقامات الحريري التي صورت في بغداد سنة 1237م (ش 8). وفي نسخة أخرى من مقامات الحريري التي صورت فيما بعد في عصر المماليك في سوريا أو مصر سنة 1334م (ش 9) وقد وصلت هذه الوضعية في الرسم للشخص في بعض المصورات الأوروبية كما يبدو في (ش 10) وهي من الكابيلابلاتينا في إيطاليا وتعود إلى القرن الثاني عشر الميلادي.

وأحياناً تشغل يده بشيء آخر كالقوس والسهم مثلا التي ترمز إلى القوة كما في صورة من كتاب الأغاني الذي صور في الموصل سنة 1218م. أو بعزف على آلة موسيقية كما في المنحوتة (ش 11) المحفوظة في متحف ستايلج في برلين من القرن الثالث عشر وفي صورة أخرى لشخص يعزف على آلة موسيقية من كتاب عجائب المخلوقات (ش 12) الذي صور في مدرسة بغداد، وقد ظهرت صورة الشخص المتربع على القطع النقدية في عصر الخلفاء العباسيين منذ القرن العاشر الميلادي كما تبدو على قطعة من النقود تعود إلى الخليفة المقتدر ومن بعده الخليفة الطائع وكذلك على القطع النقدية التي تعود إلى عصر بدر الدين لؤلؤ في الموصل (ش 13) وكذلك على بعض التحف المعدنية التي تعود إلى عصر هذا السلطان، وفيها يبدو الشخص متربعاً يحمل بين يديه هلالاً يضعه حول وجهه كما يبدو في الإبريق النحاسي المحفوظ في متحف فكتوريا والبرت في لندن.

واقرب شكل لصورة الناصر على باب الطلسم رسم على بلاطة نجمية الشكل من قصر قونية تمثل شخصاً جالساً بالمواصفات نفسها تقريباً كما يبدو

الزي القرغيزي الذي يرتديه مشابهاً لملابس الناصر على البوابة ماعدا غطاء الرأس (ش 14) وفي صورة أخرى لشخص على ابريق مكفت بالفضة من صناعة الموصل سنة 1223 (ش 15) يظهر فيها بنفس الجلسة المتربعة ووضعية اليدين.

2- الحيوان الأسطوري:

عرفت رسوم الحيوان في الفنون السابقة للإسلام في وادي الرافدين وسوريا وايران وعند الحثيين وقد ورث الفنان المسلم رسوم الحيوانات بانواعها في الزخرفة وإنه استعملها بطواعية تجريدية جميلة لتكون جزءاً من زخارف الرقش العربي التي بلغت ذروة تطورها في العصر السلجوقي كما أخذ عن فنون الشرق الأقصى رسوم الحيوانات الأسطورية والمركبة، إذ سرعان ما بدأ يميل إلى الابتعاد عن محاكاة الطبيعة ويفضل التجريد في رسومه فرسم الفرس ذا الوجه الآدمي الذي قيل إنه يمثل البراق في قصة المعراج، وكذلك بعض الطيور بوجه ادمي ورسم الأفاعي والحيوانات المجنحة.

وللحيوانات الأسطورية معان ودلالات رمزية بالنسبة لفنون الشرق الأقصى. أما عند الفنان المسلم فقد كان استخدامها كرسوم زخرفية فقط، وهناك رسوم كثيرة الشبه بين الرسوم الإسلامية ورسوم قبائل السيث (في شمال إيران وتركيا وجنوب روسيا في عصر سبق ميلاد المسيح ببضعة قرون وحتى القرن الأول الميلادي) حيث تبدو على المعادن التي عثر عليها في مقابرهم. وتتميز غالباً بعنف مظهرها والتحام أحدها بالآخر بحركات عنيفة كما في (ش 16أ) وهونحت بارز يزين سور قلعة قونية ويمثل تنيناً بجسم أفعى ينتهي بذيل له تنين اخر وتاريخه قرابة 1221م، وعلى لوح من الرخام من بلاد الجزيرة يعود إلى القرن الثالث عشر محفوظ في متحف الآثار الإسلامية في القاهرة (ش 16ب).

عرف العرب أخباراً عن التنين تدل على أنه حيوان خرافي وكثرت في الحكايات منذ العصور القديمة (ولايعرف من أين تولد اسمه وخبره، وقد ذكره القدماء في كل البلاد التي يعرفونها وبشكل خاص في إفريقيا والهند وذكروا في وصفه بأنه وحش هائل المنظر كبير الجثة. أما لونه فلا اتفاق عليه وقالوا إن قوته

تقتل الفيل بكل سهولة ووصف بأنه حية كبيرة هائلة المنظر وجسده مغطى بحراشف السمك وقال البعض منها يكون مجنحاً، وقد وجدت صورة التنين على كثير من الأبنية والآثار القديمة بصورة أفعى مريعة).

والتنين كان من أهم شارات الملك في الصين كما أن ملوك الصين وأمراءهم من المرتبة الأولى والثانية صوروا تنيناً ذا مخالب على ثيابهم الرسمية ويسمونه (لُنغ) أما المرتبة الثالثة فكانوا يرسمونه من دون مخالب.

عرف التنين عند الفلكيين القدماء بأنه (كوكبة نجمية تقع بين الدب الأكبر والدب الأصغر واسمها ماخوذ من التنين الذي يحرس جنة هسبريذة وقد عرفت الآن بأنها نجوم متفرقة بين الدب الأصغر وقياقوس وهرقليس، وهي مؤلفة من ثمانين نجماً أما القزويني في كتابه عجائب المخلوقات فيذكر بأن التنين مجموعة من النجوم عددها ثلاثون كوكباً وليس حولها شيء من الكواكب المرصودة ويظهر بشكل أفعواني ملتو (ش 17أ).

وهناك صور عديدة في كتاب القزويني الذي صور في المدرسة العراقية يبدو فيها التنين مرتبطاً بأشكال كوكبية أخرى مثل كوكبة القوس (ش 17ب) وكوكبة قنطورس (ش 18ج).

استخدم التنين في الصناعات المعدنية التي تعود إلى القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، كما تبدو في مطرقة من البرونز من صناعة العراق تمثل تنينين ملتويين تتشابك أيديهما وأجسامها وينتهي ذيل كل منهما برأس (ش 19) وفي عصور تالية استمرت قرون أخرى، كما في الشمعدان النحاسي ويتالف من قاعدة مخروطية كبيرة يعلوها عنق مكون من تنينين مترابطين يستخدمان لوضع الشموع ويعود إلى القرن الخامس عشر (ش 20) وهو محفوظ في متحف لنينغراد.

وعرفت الزخرفة الأفعوانية في هذه الفترة كما تبدو تفاصيلها في جامع خان السلطان على طريق قيصري/سيواس وهو من المؤسسات الملكية السلجوقية (ش 21) وقد عد السلاجقة الأفعى شعار لاسكوبيوس إله الطب الإغريقي.

أما التينان على باب الطلسم فيبدو أن لهما رمزاً معيناً فالشخص الجالس هو الخليفة العباسي الناصر لدين الله الذي حكم خمسة وأربعين عاماً ويعد من أقوى

الخلفاء العباسيين في العصور المتأخرة، وإن التنينين رمزان للروح الشريرة المتمثلة في عدويه اللدودين احدهما المغول والآخر شاه خوارزم.

إن فكرة شخص يصارع مخلوقات اسطورية هي فكرة موغلة في القدم في وادي الرافدين فلا غرابة إذا ما استخدمها الفنان المسلم هنا.

ولاشك في أن النقش على هذه البوابة نحت بأمر من الخليفة الناصر عندما أعاد بناء البوابة كما ذكرنا آنفاً ليظهر مدى سيطرته على اعدائه وترويضهم وإخضاعهم لقوته.

3- الزخارف التي رسم عليها الموضوع:

استخدمت الزخارف النباتية التجريدية منذ العصر العباسي الثاني في زخارف سامراء واخذت في التطور في العصور التالية حتى بلغت ذروة تطورها وجمالها عند الفنان المسلم في العصر السلجوقي، حيث تطور أسلوب الزخرفة المعروف بالرقش العربي ومواضيعها.

واستخدمت الزخارف الآدمية والحيوانية فضلاً عن الأشكال النباتية والهندسية على المباني والقناطر وأبواب المدن الكبيرة، وداخل الجوامع وخارجها في ديار بكر والموصل وبغداد وقونية ومناطق أخرى من العالم الإسلامي التي تأثرت في هذا الأسلوب.

ويبدو أسلوب ذلك العصر متميزاً في مساجد الموصل وقصورها وكنائسها عصرئذ. وفي الجامع النوري يتمثل الأسلوب في المحراب الرخامي الذي زين بزخارف الرقش العربي وبكتابات عربية متشابكة نحتت بمستويات مختلفة غائرة وبارزة (ش 22) اعتمدت على عناصر زخرفية تتمثل بالمراوح النخيلية البسيطة والمركبة والمفلوقة من وسطها، حيث يمتد جزء منها إلى الأعلى والآخر إلى الأسفل مكونة تفريعات نباتية متشابكة ومتناظرة مرسومة على أسس هندسية.

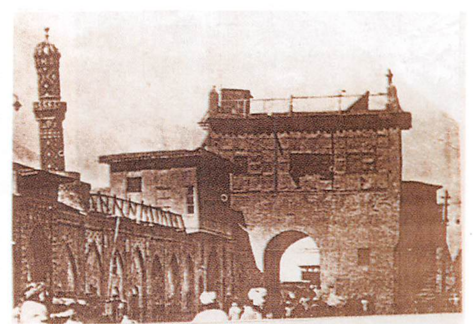
ونتيجة للتباين الشديد بين السطوح البارزة التي تمثل الزخرفة والارضية الغائرة يظهر تباين شديد بين الظل والضوء ويضفي على الزخرفة جمالاً ظاهراً وقد تتداخل الزخارف النباتية مع الأشكال الحيوانية والطيور بشكل متكامل، أو

تستخدم اشرطة كتابية مغطاة بتفريعات نباتية تنتهي برؤوس حيوانات مفترسة يعود أصلها إلى أواسط آسيا.

تبدو زخارف الرقش العربي على الأرضية التي نحت عليها الموضوع في باب الطلسم، وقد تشابك بشكل جميل كأنه نسيج مخرم تغلب عليه المراوح النخيلية المفلوقة ذات العلاقة الوثيقة بزخرفة محراب الجامع النوري، وبالعناصر الزخرفية الموجودة في الدوائر والمثلثات الركنية داخل إيوان القصر العباسي (ش 23) وزخارف المدرسة المستنصرية (ش 24) التي تعود إلى الحقبة الزمنية نفسها.

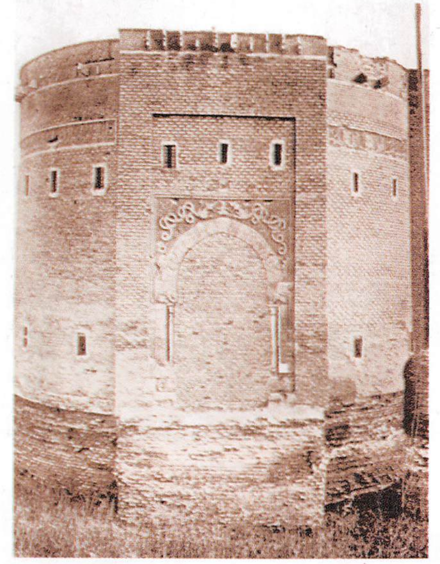
ولا ريب في أن هذا النموذج الزخرفي الجميل يعكس مدى تطور فن النحت في العصور العباسية وبلوغ ذروته في عصر الخليفة الناصر في القرن الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، وهو استمرار لتطور سار في حلقات متصلة في بلاد وادي الرافدين منذ عصور ما قبل التاريخ مروراً بالعصور التاريخية والعربية الإسلامية على وجه التحديد تاركاً تراثاً لفن هو معين لا ينضب لكل باحث وفنان.

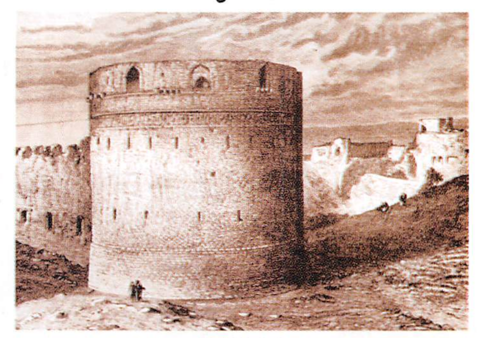
صور الفصل الثاني


الشكل 1


الشكل 2


الشكل 3


الشكل 4

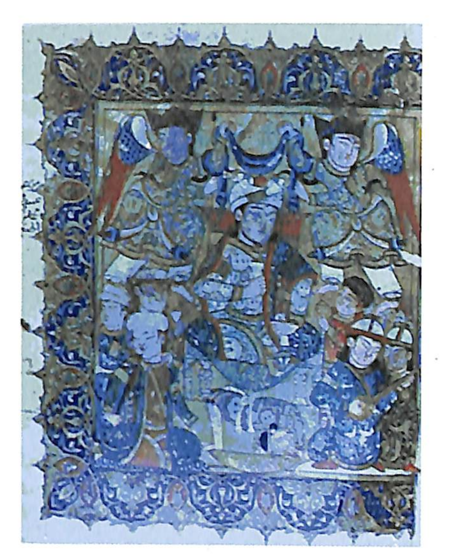

الشكل 5


الشكل 6


الشكل 7



الشكل 8



الشكل 9



الشكل 10



الشكل 12

الشكل 11

الشكل 13



الشكل 14

الشكل 16

الشكل 15

الشكل 18

الشكل 19

الشكل 17





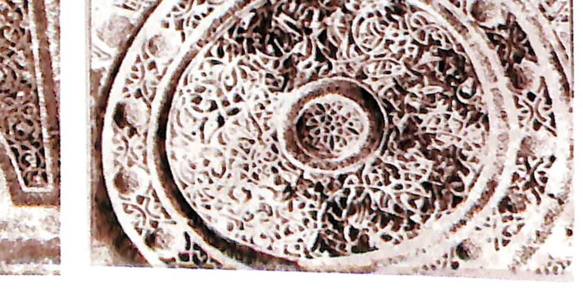
الشكل 20

الشكل 21

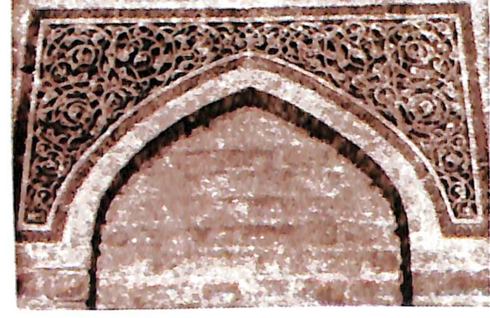
الشكل 22

الشكل 23

الشكل 24



الشكل 25



الشكل 26

الفصل الثالث

قراءة في فن المنسوجات الصقلية

في ضوء تحليل مثال منه من القرن الثاني عشر الميلادي

إذا كان الفن بأشكاله المختلفة، مظهراً من مظاهر استجابة الإنسان للطبيعة وللواقع استجابة وجدانية، فإنه قد صاحب تطور الفكر والحضارة في حياة المجتمعات الإنسانية. والفن الإسلامي واحد من تلك المظاهر الحضارية التي سجلت إبداع الفنان العربي المسلم وأصالته مستلهماً من طبيعة وحاجات العصر مضمونه وحركته فقد عد إنتاج الأقمشة الزاهية بألوانها وروعتها مثلاً من المميزات المهمة لهذا الفن في الحضارة العربية الإسلامية.

لا شك في ان الفن العربي الإسلامي قد تأثر بغيره من الفنون الإنسانية وأثر فيها، وهو بين التأثر والتأثير لم يفقد خصوصيته الحضارية أو إذا شئنا ذاتيته الفنية وشخصيته القومية التي تميزه عن غيره من فنون العالم.

ولما انتشر الإسلام وبدأ العرب يكونون حضارة جديدة اعتُبرَ تطور الفن مظهراً من مظاهر هذه الحضارة. وكان فن المنسوجات العربية الإسلامية هو الاخر بوصفه مظهراً من مظاهر الفكر والحركة في الثقافة العربية الإسلامية من جهة ولانه جانب من جوانب تلك الحضارة الجديدة من جهة أخرى. فكان اهتمام الخلفاء بهذا الفن يؤلف ظاهرة اجتماعية مرتبطة بموقف الحضارة العربية الإسلامية من قضايا الفكر والفن والإنسان. فازدهرت المنسوجات بأنواعها وأشكالها المختلفة في العصر العباسي ابتداء من القرن الثامن الميلادي وصارت له أساليبه المميزة التي

اصطلح عليها فيما بعد باسم (الطراز)، حيث تحول إلى مصطلح (النمط) لدرجة أصبحت فيها دراسة تلك الطرز والانماط من المهمات العلمية القائمة على التحليل والتعليل أمام الباحث الفني المعاصر. فالطراز والنمط والأسلوب مصطلحات فنية دقيقة في معناها وابعادها التاريخية والحضارية ويجدر بالباحث المعاصر أن يحددها بموضوعية؛ مثل البدء بتحليلها وتتبع جذورها التاريخية. وكلمة طراز أو نمط تطلق على الشريط الزخرفي الذي تزينه زخارف كتابية منسوجة أو مطرزة. وقد سميت بذلك الأقمشة المنسوجة بهذه الطريقة، كما أصبحت تطلق على مصانع النسيج.

احتلت المنسوجات مكان الصدارة من الفنون الإسلامية التي سادت في مصر منذ عصر الانتقال من الطراز القبطي إلى الطراز الإسلامي بأنواعه التي تعود لكل عصر من العصور الإسلامية التي مرت في مصر، كالطراز الفاطمي والأيوبي والمملوكي.

وازدهرت معظم هذه المنسوجات في مدن الدلتا وفي مدن أخرى كان لها ماض عريق في صناعة المنسوجات قبل الإسلام كمدينتي أخميم وأسيوط. واستمر تاثير الزخارف القبطية سائداً في المنسوجات التي صنعت في مصر حتى القرن العاشر الميلادي، ثم بدأت تأخذ مواصفات لأساليب جديدة، أساليب إسلامية حقيقية وذلك ابتداء من العصر الأيوبي.

في العصر الفاطمي ازدادت رعاية السلطة الحاكمة لصناعة المنسوجات، وكان صاحب الطراز يتمتع بمكانة مرموقة لا يتبوؤها إلا من كان مقرباً من هذه السلطة، حيث كانت بعض المنسوجات الحريرية الفاخرة خاصة بالخلفاء سواء كانت لاستعمالاتهم الخاصة أم لإهدائها إلى من تربطهم بهم معرفة وثيقة وصداقة حميمة. وهناك أربعة أنواع تمثل ثلاث مراحل معينة مرت بها صناعة المنسوجات في العصر الفاطمي مواكبة عهود حكام بعض خلفائها وذلك في الفترة (969-1130م). وفي هذه المراحل استعملت الأساليب الزخرفية المؤلفة من الأشرطة وبعض الأشكال النباتية والهندسية وأشكال الطيور المتقابلة والمتدابرة وحيوانات محورة عن الطبيعة. وكان النساجون يستخدمون طريقة التطريز فوق القماش أو طبع قطعة النسيج بالزخارف المحفورة على أختام خشبية، وغالباً ما تغطي هذه الرسوم الثوب كله.

وفي ظل الحكم الإسلامي في صقلية بلغت صناعة النسيج ذروة تطورها، وكانت منسوجاتها تشابه ما كان يصنع في مصر والشام والأندلس في الفترة مابين القرنين التاسع والحادي عشر الميلاديين. وعندما انتقل الحكم إلى النورمانديين استمر الصناع المسلمون في العمل لدى هؤلاء الحكام في مصانع النسيج التي أنشئت في بلرمو في القرن الثاني عشر الميلادي على غرار الطراز الإسلامي.

وأنتجت هذه المصانع المنسوجات الحريرية المنسوجة والمطرزة التي تحمل جميع العناصر الزخرفية الإسلامية بما فيها الكتابة العربية الكوفية. وخير مثال على ذلك عباءة التتويج (ش 1) التي نسجت للملك روجر الثاني سنة 1134م بخيوط الذهب واللآلئ على أرضية أرجوانية اللون، وهي على شكل نصف دائري وفي وسطها رسمت نخلة تقسمها إلى قسمين في كل قسم رسم لأسد ينقض على جمل. وعلى حاشية العباءة شريط من الكتابة العربية منسوجة بخيوط من الذهب تشير إلى صاحب العباءة والدعاء له ومكان وتاريخ نسجها.

ولا شك أن النخلة رمز عربي أصيل. وحركة انقضاض حيوان قوي على آخر ضعيف عرفت منذ العصور العراقية القديمة فهي تظهر على رداء الملك آشور ناصر بال وعلى درع الملك سرجون الأكدي.

والقطعة موضوع بحثنا هذا (ش 2) هي احدى قطع الحرير التي تمثل الأسلوب العربي الإسلامي في المنسوجات الصقلية والإسبانية في الفترة مابين القرنين 12-13م، جزء منها محفوظ في متحف فكتوريا والبرت في لندن، والجزء الآخر في متحف كنيسة مدينة تولوز في فرنسا.

تمثل زخرفة قطعة القماش هذه شكل طاووسين متقابلين تتوسطهما شجرة الحياة وكل منهما يفتح ذيله ليقابل ذيل الآخر من الأعلى ويشكل بذلك نصف دائرة. وقد رسمت أرجل الطاووسين كليهما في أجزائها العليا بشكل زخرفي تمثل خطوطا منحنية تتجانس مع الخطوط المنحنية للشجرة التي تفصل بينهما، أما الجزء الأسفل من الأرجل فقد رسمت بشكل يقارب الحقيقة، في حين رسمت الشجرة بشكل زخرفي أيضاً تمثل زهرة كبيرة ذات أوراق تويجية تنحني إلى الخارج على جانبي الزهرة، وترتكز على كأس يمثل دائرتين

متقابلتين ترتكزان على ساق دقيقة تستند بدورها إلى الشريط الأسفل الذي يحمل الكتابة. ويتقدم الطاووسين جديان صغيران في وضع متقابل حول الشجرة المذكورة ويلتفتان برأسيهما كل باتجاه الطاووس الذي خلفه، وتحت ذيل الطاووس غزال يناظر في شكله ووضعه غزالاً آخر في الجهة المقابلة له. أما في الجزء الأعلى من هذه المجموعة الزخرفية فهنالك اثنان من الطيور في وضع متدابر يفصل بينهما شكل هرمي. ويحد المجموعة كلها من الأعلى والاسفل سطران من الكتابة الكوفية عليها عبارة (البركة الكاملة) كتبت بوضع متقابل بحيث تقرأ العبارة في الوضعية الأخرى بشكل معكوس من اليسار إلى اليمين مكونة بذلك شكلاً زخرفياً متناظراً. أما ألوان القطعة فيغلب عليها اللون الذهبي والبني والأحمر.

إن العناصر الزخرفية المرسومة على هذه القطعة بانواعها وبوضعيتها تظهر لنا مسيرة كاملة من مراحل تطور وتبلور الزخارف ذات الأصول القديمة عبر عصور مختلفة حتى اخذت تعبيرها الإسلامي الصميمي وطابعها العربي المميز. وسنبدأ بتحليل هذه العناصر والبحث في جذورها الموغلة في التاريخ القديم معتمدين بذلك على تفصيل كلماتها ومفاهيم وضعياتها بالشكل الذي هي عليه متابعين بذلك مراحل التطور التي واكبتها.

فالطاووس، وهو العنصر الكبير الذي يسترعي الانتباه، من الطيور التي عرفت في عصور مختلفة ضمن مجموعة الطيور التي استخدمت في الفنون السابقة للإسلام. وقد استخدمت الطيور في الفنون القديمة رمزاً للعلو والرفعة فقد عرف النسر عند الحضريين رمزاً لإله الشمس، كما استخدمت رسوم الأجنحة لبعض الحيوانات وإن كان أسلوبها الظاهر لا يكشف عن معناها الأصلي، كاستخدامها في الثيران المجنحة الآشورية مثلاً.

واقترنت الأجنحة ببعض الأشياء لترمز إلى السماء فهناك قرص مجنح مدعوم بوساطة عمود، يرمز إلى السماء ويعكس فكرة الميتانيين[1] عن علم الكون ويرجع

1- الميتانيون: أقوام حكموا مابين النهرين في شمال العراق وكانت دولتهم معاصرة للآشوريين، وقد تأثروا بالآشوريين كثيراً.

إلى الألف الثاني قبل الميلاد ، كما تبدو على أحد الأختام الأسطوانية التي عثر عليها في مدينة نوزي قرب كركوك (ش 3).

وعلى البوابة الشرقية للستوبا في مدينة سانجي الهندية ، هناك حشوة تمثل الشجرة البوذية المقدسة ، وعلى جانبي الحشوة يُشاهد حفر بارز للطاووس، ربما استخدم كعنصر تزييني، ولكن من المحتمل جداً أنه شعار إلى سلالة مايوريا الحاكمة (322-185ق.م).

وعرفت الأجنحة المبسوطة عند البيزنطيين أيضاً ، كما تظهر على قطعة من الحرير المنسوج في أنطاكيا احد المراكز الرومانية العريقة في صناعة المنسوجات والمحفوظة حاليا في متحف اللوفر ويرجع تاريخها إلى القرن السادس الميلادي حيث تبدو هذه الأجنحة وقد انبثق منها جديان متقابلان. وتطور عن الأجنحة المبسوطة للطيور في زخرفة المنسوجات الإسلامية الحواشي السائبة للأقمشة. (Hanging fringed).

كما يرمز الطاووس عند البيزنطيين إلى النعيم الأبدي، وكان يرسم في بداية نشوء الفن المسيحي في المشاهد التي تصور يوم بعث السيد المسيح resurrection.

وفي حشوة بيزنطية تمثل طاووساً يبسط ذيله بشكل دائري ويحمل في منقاره غصناً ، وقد علق عقد في رقبته ولايبدو مظهره هنا بانه يعني شيئاً ، وإنما استخدم كعنصر زخرفي فقط.

وعرف الطاووس عند الساسانيين منذ القرن السادس الميلادي، وقد وجد على حشوة من الجبس عثر عليها في المدائن محفوظة حالياً في متحف برلين، وقد يرمز هذا الطاووس في هذه الحشوة إلى قدسية ما أو يرتبط بمفهوم خاص عند الطبقة الاجتماعية.

واستلهمت الرسوم معانيها في الحشوات الموجودة في اللوفر من العناصر الإسلامية ، وكذلك بعض القطع الأسبانية المغربية الموجودة في المتحف البريطاني حيث يوجد التشابه في ذلك الموضوع. فالطاووس الرخامي في كنيسة سانت مارك في فينيسيا يعود تاريخه إلى سنة 966م، وكان هذا النوع من التصاميم المشبعة بالروح الشرقية شائعاً في سوريا وفلسطين أكثر من شيوعه عند البيزنطيين.

ووضعية الطاووس على قطعة النسيج مدار بحثنا هذا تشابه تلك الوضعية الموجودة على الحشوة البيزنطية المذكورة آنفاً، أو ربما يكون له مفاهيم أخرى عند العرب المسلمين كما تفسرها المصادر العربية. فالطاووس في كلام أهل الشام يعني الجميل من الرجال، وهو في كلام أهل اليمن يعني الفضة.

والطاووس يعني أيضاً الأرض المخضرة التي عليها كل ضرب من الورود أيام الربيع، فقد قال أبو عمرو: (طاس يطوس طوسا، إذا حسن وجهه ونظر بعد علة) وهو مأخوذ عن الطوس وهو القمر فلا غرابة إذا استخدم كنوع من الزخارف في الفنون العربية الإسلامية، ليعبر عن الزهو والجمال وخير الطبيعة الملونة التي تدخل البهجة إلى النفس. ويمكننا القول إن استخدام الطاووس في الرسوم القديمة وفي الزخارف الإسلامية تكاد تتقارب في معانيها وتعبيراتها.

والطاووس في قطعتنا المذكورة يقابل طاووساً آخر حول شجرة الحياة كتطور جديد للموضوع، وكأن الفنان اراد تجسيد الجمال في هذا الطائر إلى جانب القدسية والقوة.

وشجرة الحياة هذه معروفة منذ آلاف السنين عند أقوام كثيرة وأديان مختلفة. ففي الأساطير البابلية تصف طقوس عودة تموز إلى أرض الحياة، فتصور تموز وعشتار على هيئة شجرة الصنوبر بشكلها المذكر والمؤنث. وليس لهذه الشجرة وجود في دلتا الرافدين وإنما موطنها المناطق الجبلية التي قدم منها السومريون.

وتقع هذه الشجرة في مكان في جبل الأرز وهو في الأصل محراب عشتار، يسيطر عليه خمبابا وهو عملاق ذو أنفاس نارية كان لا بد من قتله لتستبعد كل الشرور عن وجه الأرض كما قال كلكامش لصديقه أنكيدو. وقد تمكن الاثنان من قتله بمساعدة الآلهة وعندها أصبحت غابة الأرز موطناً للإلهة (أرنيني) وهو الاسم الثاني لعشتار.

وقد ورد ذكر شجرة الحياة في سفر موسى عندما حضرته الوفاة (أرسل ابنه إلى الجنة ليأتي له بزيت من شجرة الرحمن). وهي نفس الشجرة التي صنع منها صليب المسيح.

ووردت حول هذه الشجرة قصص شعرية خيالية، وكان مضمونها حواراً على لسان الشعراء الإنكليز والفرنسيين والألمان في العصور الوسطى.

وقد عبر البابليون عن شجرة الحياة بالنخلة، وكانت ترسم على هيئة مروحة كبيرة وتبدو بعض الحيوانات متقابلة أمام هذه الشجرة المقدسة وتظهر في لوحة جدارية من ماري (وتقع على وسط نهر الفرات وهي منطقة حكمتها سلالة كانت معاصرة لحمورابي، واللوحة ذاتها تعود إلى وقت معاصر لهذا الملك البابلي)، تمثل شخصاً يرتدي شالاً بشراشيب وقبعة من اللباد كانت معروفة في شمال سوريا، يواجه الشخص نخلة عالية رافعاً يديه بخشوع. وفي الجانب الآخر من النخلة بعض الأشخاص والزخارف، ونماذج أسطورية، وهي من اللوحات المتأثرة بالفن البابلي. واتخذت شجرة الحياة أشكالاً أخرى كما تبدو في أحد الأختام الأسطوانية (ش 3) حيث يظهر رجل الثور مع الآلهة يحطمون أسداً مع شجرة الحياة، وهناك جديان متدابران يستدير كل منهما باتجاه الشجرة المذكورة. ويبدو الشكل متأثراً بالأساليب العراقية البابلية فيما يخص شجرة الحياة والاشكال المتقابلة حولها.

ومن العصر الآشوري (ش 4) ومن جدارية لقصر كارتكلتي ننورتا (1245-1207ق.م) تظهر الشجرة محورة بشكل يختلف تماماً عن النخلة التي ظهرت في العصور السابقة، ويتقابل على جانبيها غزالان ملتفتان برأسيهما إلى الخلف. وتأثرت بشجرة الحياة شعوب مجاورة لوادي الرافدين فتبدو على سبيل المثال لا الحصر في قطعة من الفخار من آسيا الصغرى (ش 5) مشابهة للأختام الأسطوانية الرافدينية. وقلدت شعوب كثيرة شرقية وأوروبية أسلوب الحيوانات المتقابلة أمام الشجرة على المنسوجات. فهناك قطعة من النسيج الساساني (ش 6) تمثل غزالين متقابلين حول شجرة في الوسط رسمت بشكل زخرفي تماماً، وقد أحيط الموضوع الرئيس فيها بشريط دائري يضم أشكالاً لحيوانات متقابلة حول أشجار أيضاً بأسلوب متأثر بأساليب وادي الرافدين القديمة.

ورسم هذا التكوين على تاج عمود في كنيسة سانت مارتن في ليون، ويمثل صورة لجديين متقابلين حول شجرة في الوسط (ش 7) مقتبسة من صورة لختم أسطواني آشوري (ش 8).

وقد تأثرت المنسوجات البيزنطية بالتصاميم العربية الإسلامية منذ العصر الأموي، حيث كانت المصانع في القسطنطينية تستخدم تصاميم الحيوانات والطيور المتقابلة حول شجرة في الوسط، وتمثلها قطعة من النسيج الحريري (ش 9) تضم دائرة، وفي الجزء الأعلى منها نخلة كبيرة يتقابل حولها أسدان ملتفتان إلى الوراء باتجاه اثنين من الصيادين مع كلبيهما. وفي الجزء الأسفل من الدائرة غزالان يتقابلان بالوضعية نفسها ولكن لا يفصل بينهما شيء، ويعود تاريخ هذه القطعة إلى القرن الثامن الميلادي.

رسمت شجرة الحياة في الفنون الإسلامية بأشكال زخرفية محورة فهي لا تحدد للفنانين شكلاً معيناً مع اعتقادهم بقدسيتها بوصفها من أشجار الجنة وهي سدرة المنتهى الوارد ذكرها في القرآن الكريم. وأصبحت موضوعاً ملائماً لرسمه من قبل الفنانين المسلمين، فوجدت أشكالها على جدران الجوامع كما في المسجد الأقصى والمسجد الأموي وفي القصور الأموية (ش 10) وحتى على بعض السجاجيد أو على المحاريب.

وقد استخدمت هذه الشجرة في المنسوجات التي صنعت في مختلف العصور الإسلامية واستعملت في المنسوجات التي صنعت بتأثير الفنانين المسلمين في الأندلس وصقلية.

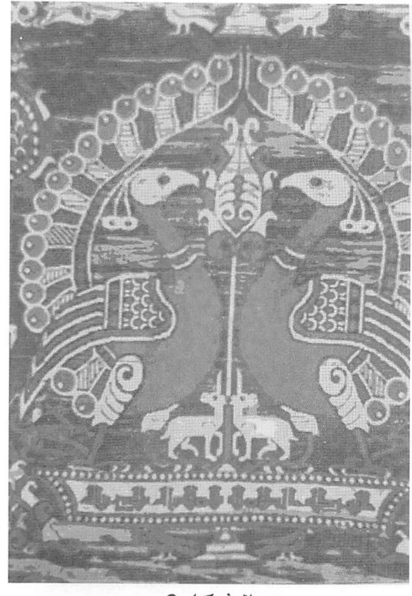
وقد بقيت ظاهرة تقابل الطيور والحيوانات ولا سيما الجدي والوعل والغزال مستخدمة أثناء العصور الإسلامية المختلفة. ففي العصر العباسي الأول تبدو في قطعة من النسيج في متحف المنسوجات في واشنطن منسوجة من الكتان والقطن، عليها زخارف من الكتابة الكوفية وحيوانات محورة داخل أشكال هندسية، وفي داخل مربع منها صورة لوعل يلتفت برأسه إلى اليمين.

وفي قطعة أخرى مصنوعة في بغداد تعود إلى الفترة مابين القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين محفوظة في إحدى كنائس مدينة ليون، قوام زخرفتها دوائر كبيرة تضم رسوم فيلة متواجهة حول شجرة في الوسط وفوقها سباع، وبين الدوائر طيور وزخارف نباتية (ش 11).

صور الفصل الثالث



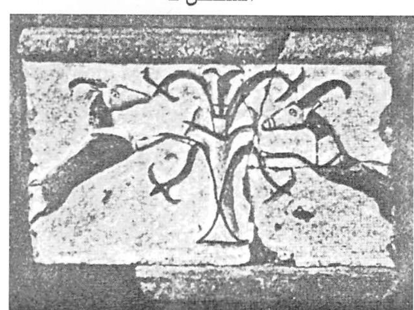
الشكل 1



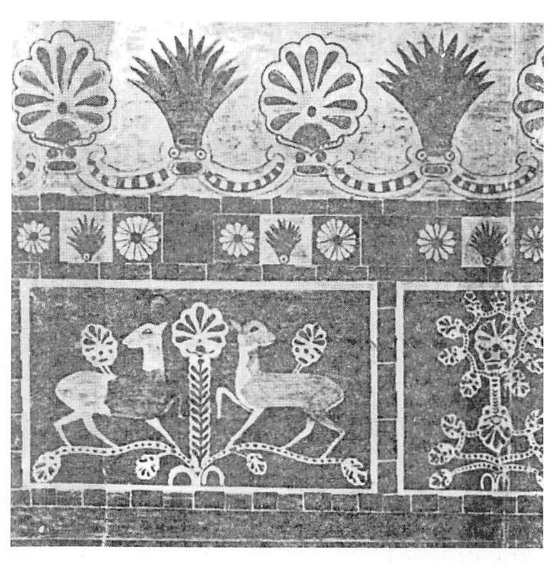
الشكل 2



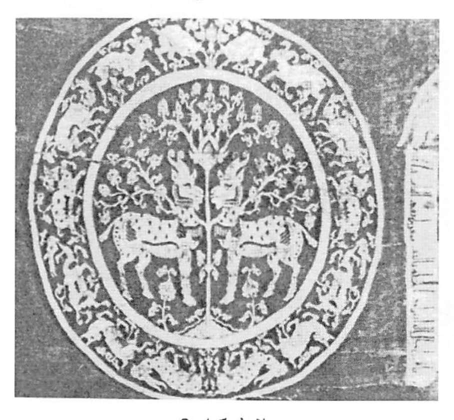
الشكل 3



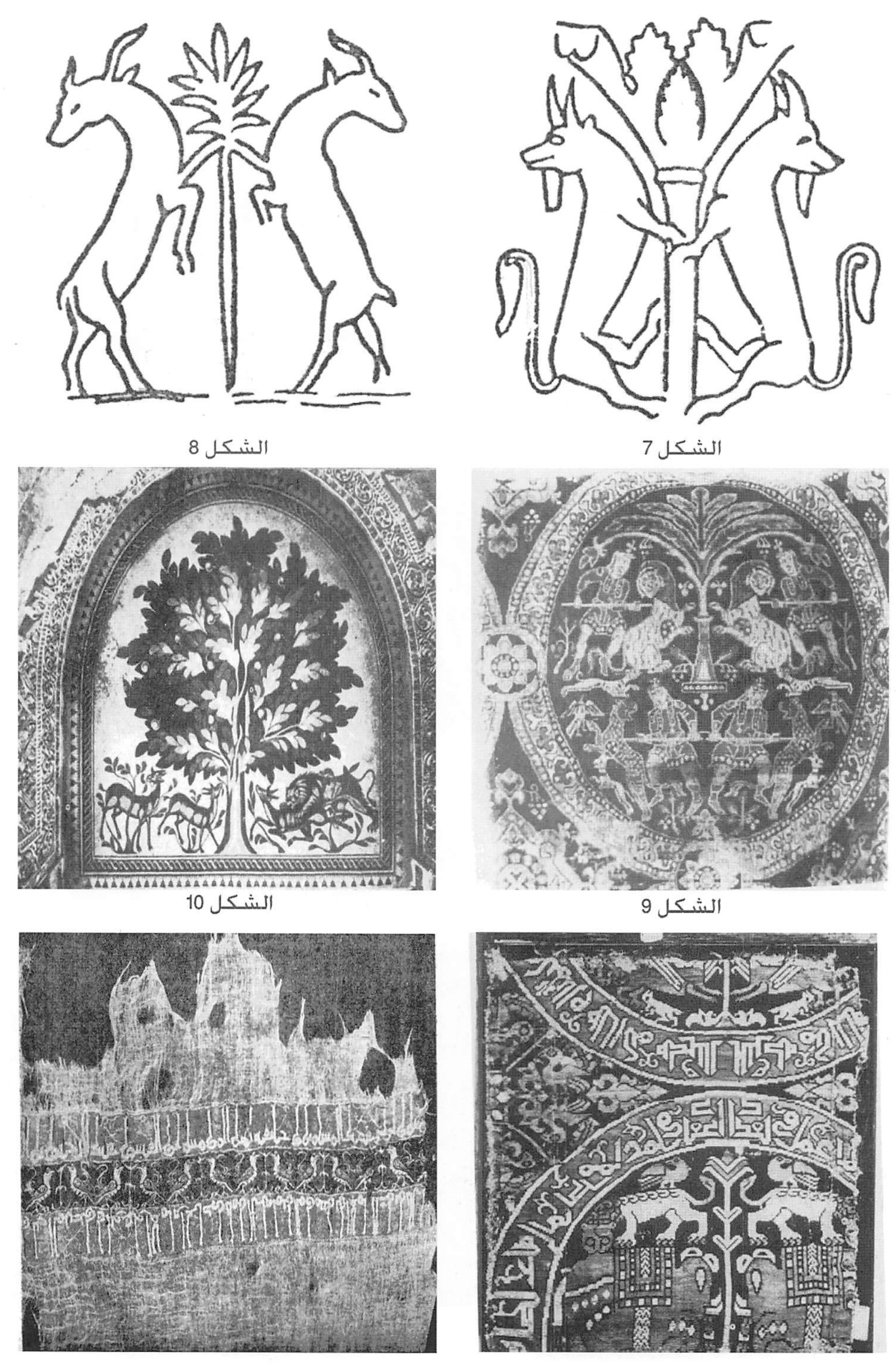
الشكل 5



الشكل 4



الشكل 6



الشكل 7

الشكل 8

الشكل 9

الشكل 10

الشكل 11

الشكل 12

وفي العصر الطولوني في مصر انتقلت التأثيرات العباسية إلى الفنون كلها. ففي قطعة من الكتان محفوظة في متحف المتروبوليتان تزينها أشرطة كثيرة وجامات كبيرة باللون الأصفر بينها أزواج من الغزلان تفصل بينهما شجرة الحياة. وفي قطعة أخرى منسوجة من الكتان محفوظة في دار الآثار العربية تضم رسماً مكرراً لطيور متقابلة حول شجرة الحياة، وتاريخها القرن الحادي عشر الميلادي (ش 12).

وفي كنيسة سانت أبت Apt جنوب فرنسا قطعة منسوجة في دمياط (1096-1097) باسم الخليفة الفاطمي المستعلي. في إحدى الدوائر المرسومة على هذه القطعة حيوانان وهميان لكل منهما جسم أسد ووجه امرأة، وعلى رأسه تويج وقد رسما بوضعية متدابرة يلتقي ذيلاهما في أسلوب زخرفي جميل، ولكل منهما جناحان يلتقيان ثم ينتهيان بزهرة زخرفية جميلة.

ولا شك في أن كل هذه العناصر الزخرفية التي تمثلها قطعة النسيج (مدار البحث) قد استمدت أصولها من الزخرفة العربية الإسلامية الممتدة جذورها في تاريخ الفنون القديمة، ولاسيما ما يبدو متأثراً ومتطوراً عن أساليب فنون وادي الرافدين التي غزت جميع الفنون القديمة من ساسانية وبيزنطية وأوروبية، وتطورت فيما بعد بفضل الحضارة العربية الإسلامية التي امتدت من الصين في الشرق إلى المحيط الأطلسي في الغرب.

والمنسوجات التي صنعت في الأندلس وصقلية إبان حكم العرب وحتى بعد زوال دولتهم الإسلامية، كانت بأيدي صناع عرب عملوا إلى جانب الصناع الآخرين الذين تأثروا فيهم. وبقيت الروح العربية الإسلامية تنعكس عبر الإبداعات الفنية المتمثلة بالنقوش والعناصر الزخرفية المختلفة. فالنورمان عندما حكموا صقلية لم يفرطوا بالفنانين العرب في مختلف المجالات الفنية سواء كان في العمارة ام في معامل النسيج أم في مجالات الفنون التطبيقية كالخزف والتحف المعدنية والزجاجية وغيرها.

وكانت الأندلس وصقلية أهم المناطق التي عبرها انتقلت الحضارة العربية الإسلامية بما فيها الفنون إلى بلاد الغرب كلها.

ولا ريب في ان الفن عبر تحليل هذه القطعة النسيجية مثالاً لا حصراً، يمثل جانباً مهماً من جوانب الفكر الإنساني الذي تبتكره حضارة من حضاراته. إذ سرعان ما ينمو ويتطور بالجهود الخلاقة لأبناء تلك الحضارة كما في مثالنا هذا، الذي أثبت أن الحضارة العراقية القديمة العريقة في جذورها الإنسانية تبدو معاصرة وموازية للحضارة العربية الإسلامية التي تأثرت بروائع الفنون الرافدينية، فطورتها إلى أبعد مدى مع احتفاظها بخصوصيتها العربية التي تمثل مكانتها الحضارية وجهدها الإنساني الرفيع.

إن المنسوجات العربية الإسلامية بطرزها وأنماطها وأساليبها المختلفة عبر هذه القطعة لهي فن حضاري عريق يجسد قدرة الفنان العراقي القديم والفنان العربي المسلم في استثمار المضمون الحيوي وتطويره فناً يعشقه الإنسان ويهواه في كل زمان ومكان.

الفصل الرابع

زخرفة الزجاج في العصرين

الأموي والعباسي

ما بين القرنين (2/4هـ-8/10م)

في الطبيعة يسمى السيح أو الزجاج البركاني Obsidion وذلك قبل معرفتهم بالزجاج الصناعي وقد استعملت الزجاج مادة شفافة صلبة تصنع من خليط مكون من الرمل والحجر الجيري وكربونات الصودا ، وبعض الأكاسيد المعدنية التي تعطي لوناً معيناً للزجاج وبوضع الخليط في فرن خاص بدرجة حرارة 1500 مئوية فتتحول إلى عجينة طرية تشكل بحسب الطلب فالرمل واحد من أكثر المواد الأولية التي تستخدم في صناعة الزجاج، والرمل الزجاجي هو الكوارتز الذي يجب أن يكون عديم اللون.

ويحتوي الرمل عادة على حبيبات سوداء قد تكون غير عضوية فإنها تشكل خطورة على نوعية حبيبات الزجاج، وإذا كانت الحبيبات حديداً أو أي معدن آخر فحينذاك يكون من الضروري إزالتها من الرمل بواسطة الغسل أو التعويم أو العزل المغناطيسي (والحجر الجيري $caco_3$ يوجد على شكل صخور في أماكن مختلفة والجير منه يحتوي على 55٪ من أوكسيد الكالسيوم ويحتوي شيئاً من كربونات المغنيزيوم $mgco_3$ كما يحتوي الألومينا بنسب مقبولة وهذا يحسن من خواص الزجاج ويزيد مقاومته الميكانيكية والكيمياوية ويقلل قابليته للتبلور. كما يحتوي الحديد الذي يجب أن لا يزيد عن 0.2٪ من أوكسيد الحديديك ($Fe_2 2o_3$).

أما كربونات الصوديوم Ma_2co_3 المستخدمة حالياً في صناعة الزجاج بشكل حبيبات غالباً ما تكون منتوجاً غبارياً ولا يفضل استعمال كربونات الصوديوم الخفيفة في صناعة الزجاج لكونها كثيرة الغبار ومن الصعوبة وزنها بدقة.

ويكون تركيب الزجاج المستعمل في صناعة القناني عديمة اللون كالآتي:

ثاني أوكسيد السليكون SIO_2 99.1

الألومينا Al_2O_3 0.2

أوكسيد الحديديك Fe_2O_3 0.3

أوكسيد الكالسيوم CaO 0.2

أوكسيد المنغنيز MgO 0.2

وقد عرف الإنسان منذ عصور موغلة في القدم الزجاج الموجود في هذه المادة، واستخدامه في صناعة السكاكين ورؤوس الرماح وأدوات أخرى مشابهة، حيث وجدت بعض هذه المواد في مناطق متعددة من العالم، ففي قرية جرمو عثر على آلات حجرية صغيرة صنعت من (حجر الصوان أو الزجاج البركاني ومن بينها شظايا صغيرة وكانت تثبت بالخشب بواسطة القار على هيئة مناجل تستخدم للصيد وكانت هذه القرية تستورد الزجاج البركاني من بحيرة (وان) في أرمينيا (أما الآلات الكبيرة فكانت تصنع من الحجر البركاني أو حجر الكلس، أو حجر الرمل مثل الفؤوس والمطاحن والأواني المنزلية) وفي قرية حسونة (صنعت المناجل من حجر الصوان أو الزجاج البركاني وهي تتألف من شظايا صغيرة مثبتة بالقار في حامل خشبي) والزجاج البركاني حجر شفاف عديم اللون له مواصفات الزجاج الاعتيادي في الشكل، ولكنه يختلف عنه في التركيب الكيمياوي. واكتشف السوريون والمصريون قرابة 200ق.م بأن صهر الرمل مع مادة قلوية بدرجة حرارة عالية تكوّن مادة بشكل سائل نصف شفاف ذي لون يميل إلى الخضرة لوجود أوكسيد النحاس في الرمل ثم يضاف أوكسيد المنغنيز والرصاص للمزيج ليجعله عديم اللون شفافاً تماماً وللحصول على ألوان مختلفة من الزجاج تضاف أكاسيد مختلفة مثل أوكسيد الحديد الذي يكسبه اللون الأحمر ومركبات الحديدوز الذي يعطيه اللون الأخضر. ويمكن الحصول على لون وردي بإضافة أوكسيد المنغنيز كما

يستخدم أوكسيد القصدير للحصول على لون أبيض إلى الزجاج كما يستخدم أوكسيد القصدير للحصول على لون أبيض معتم.

واختلفت الآراء حول من كانت له الريادة في صناعة الزجاج في العالم في عصر فجر السلالات 2900-2350ق.م؛ ففي وادي الرافدين برع السومريون في الصناعات الدقيقة ومنها التطعيم وكان ذلك في عصر جمدة نصر (إذ كانت الأحجار والأخشاب وغيرها من المواد تطعم بمواد أخرى كالمحار والصدف وحجر اللازورد والبلور بألوان مختلفة) وهذا يؤكد بأن الإنسان العراقي عرف صناعة البلور منذ تلك العصور الموغلة في القدم.

لقد اكتشف صاهر المعادن قبل 3000 سنة ق.م مصادفة مادة زجاجية متجمعة داخل القرن بعد استخلاص النحاس من خاماته فاستخدمها في صنع الأشياء الصغيرة أو تزجيج الأواني الفخارية (وقد أشارت إليوت سمث إلى أن خامات النحاس تحتوي على أوكسيد الكالسيوم والسيليكات، ورماد الخشب الناتج من الخشب المستخدم في صهر خامات النحاس مكون من المواد القلوية وباتحاد هذه العناصر في حالة الانصهار تولدت مادة التزجيج).

وقامت صناعة الزجاج في مصر قبل 2600ق.م. كما إنهم عرفوا التزجيج المعتم قرابة 3000ق.م. وكانت تطلى به بعض المنتوجات الصغيرة، بعدها تمكنوا من تكثيف مادة التزجيج بعد بضعة قرون وعملوا على تقطيعها إلى قطع صغيرة استخدموها في إكساء بعض المصنوعات أو كلها، بعد تهذيب تلك القطع، ثم طورت هذه الصناعة فعرفوا بعد ذلك صناعة العجينة الزجاجية لتصنع منها الأواني الزجاجية وقد انتقلت هذه الصناعة إلى روما عن طريق صيدا والإسكندرية في عهد ثيبريوس (14ق.م-37م) وبدأت صناعة الزجاج في العراق بعد التطور الذي حصل في عمل كتل مادة التزجيج المعتمة الملونة التي كانت تصنع منها الحلي النسائية، ثم صنعت الأواني الزجاجية في العراق ومنها الكؤوس المختلفة الأشكال والزخرفة وهناك قطع زجاجية منها عصا خضراء اللون عثر عليها في تل أسمر يعود تاريخها إلى 2600ق.م كما وجدت في أريدو قطعة زجاجية تعود إلى ما قبل 2200ق.م. وعثر على خرزات من عتبات الأبنية التي شيدها الملك السومري أورنمو (2051-1945ق.م)

مصنوعة من عجينة يدخل في تركيبها المواد نفسها التي يصنع منها الزجاج وقد طليت بمادة تزجيج خضراء.

وفي قصر سرجون الثاني في خورسباد من العصر الآشوري 800ق.م زينت الجدران من الداخل (بالمينا الزاهية المموهة بألواح الآجر المزججة) وكذا الحال في بابل في باب عشتار وشارع الموكب وفي قصر نبوخذ نصر زينت واجهة قاعة العرش بالآجر المزجج وتمثل رسوم المجاميع من الأشجار الطويلة التي ترمز إلى شجرة الحياة بسيقانها الطويلة تحتها أسود تزأر، وهذه الواجهة محاطة بإطار أبيض واستخدم فيها ألوان عدة هي الأزرق الشذري والأخضر والأصفر كلها مزججة تتضمن رسوماً مختلفة، ثم تمكن الفنان من تطوير هذه الصناعة فأخذ يقطع القطع المزججة هذه وتمكن من تصغيرها لتتضمن أكبر عدد من الألوان لتضفي الجمال على الزخرفة.

يقول بعض المعنيين في رأي آخر إن سورية سبقت غيرها في صناعة الزجاج وذلك لوجود مركز للتزجيج تطورت عنه صناعة الزجاج في أواخر الألف الرابع ق.م وانتقلت بعد ذلك إلى مصر عن طريق جزيرة كريت. ويعد هذا الرأي ضعيفاً وذلك لأن ما وجد في سورية من قطع زجاجية تعود إلى عصر متأخر عما صنع في مصر والعراق من الزجاج.

طرائق صناعة الزجاج:

إن أقدم الطرائق في صناعة الأواني الزجاجية هي طريقة القطع البارد، إذ كان الإنسان يقطع الصخور البركانية الزجاجية الطبيعية، وينحت البلور بأشكال بسيطة وكانت تصقل بأساليب معينة كانت معروفة آنذاك.

والطريقة الثانية تتم بصب العجينة الزجاجية في قالب معين لتأخذ شكل القالب وهي طريقة معروفة منذ العصور القديمة وكانت تستخدم لصب الطينة أو تستخدم لصب المواد المعدنية، للحصول على أدوات ولوازم معدنية من البرونز أو النحاس أو الحديد؛ وعند صب العجينة الزجاجية في القالب يضغط جوانبها لتأخذ شكل القالب وكانت تصنع القوالب من عجينة من الرمل مخلوط مع الطين ليسهل تفتيتها وإخراج الآنية منها.

أما الطريقة الثالثة فهي طريقة النفخ؛ إذ تنفخ العجينة بواسطة أنبوب داخل قالب لتأخذ شكله وزخرفته إن كان مزخرفاً أو بشكل حر. إذ تنفخ العجينة كما في الطريقة السابقة ثم تحرك بشكل معين ومدروس لتأخذ الشكل المطلوب، وهي طريقة شائعة منذ عصور قديمة إذ عرفت في مدينة نبور في جنوب العراق فقد عثر على بعض الأواني الزجاجية فيها صنعت بالأسلوب المذكور وقد استمر استخدام هذا الطريقة في صناعة الزجاج في العصور التالية التي سبقت الإسلام، وكذلك في عصر فجر الإسلام ولا تزال تستخدم في الوقت الحاضر مع الاختلاف في التطور الذي حصل باستخدام الآلات الحديثة والتقنية العالية في هذه الصناعة أما صناعة. زجاج النوافذ فقد تطورت في القرن الأول الميلادي.

صناعة الزجاج (مرحلة وتطور):

لاشك في أن صناعة الزجاج في ضوء ما تقدم فن اهتمت به شعوب كثيرة منذ أقدم العصور التاريخية. وهذا الفن دليل على توكيد العلاقة الحضارية بينه وبين بيئته في التعبير عن أفكارهم عبر هذا الفن إذ تبرز للقارىء المتعة الجمالية الفنية فيما بين أيدينا من آثار زجاجية تتحدث عن عصرها وعن تقنية فنانيها وأشكالها، وهي من جهة أخرى تعين الباحث والمتلقي على تتبع المراحل التاريخية التي مر بها هذا الفن الجميل. وصناعة الزجاج في العراق القديم ومصر القديمة وفي بلاد الشام تعد مرحلة فنية في تطوره وانتشاره بين أمم العالم المختلفة، ولما كانت الحضارة العربية الإسلامية امتداداً للحضارة العراقية والمصرية فإننا لا شك سنجد أثراً أو مجموعة آثار من هذا الإرث الحضاري فيما بين أيدينا (في متاحفنا الحديثة) تدعو الباحث إلى التأمل في زخرفتها وأساليبها، وهو تأمل قائم على التحليل الزخرفي لتلك الآثار وصولاً إلى تقويم موضوعي لأصالتها الفنية التي تدل على أصالة الحضارة العربية في هذا الميدان علماً أن الأشكال الفنية في أي عمل آثاري هي انعكاس لثقافات مختلفة تفرضها البيئة الاجتماعية بمعناها الواسع لهذه الثقافة أو تلك حيث تترك الثقافة بصماتها الخاصة التي تمثل خصوصيتها في تلك الآثار وهو

ما يدعو الباحث إلى استقراء وتحليل تلك الأشياء في سبيل تحقيق غاية ثقافية وفنية في آن واحد. والأشكال الفنية في الأعمال الزجاجية بوصفها فناً جميلاً تختلف بطبيعة الحال عن الأشكال الفيزياوية التي تفرضها حقائق ثابتة في حين أن الأشكال الفنية تقبل التغيير والتطور في ضوء ما يحدث من حركة وتجديد في البيئة الثقافية التي تنتمي إليها تلك الأشكال وعبر دراسة وتحليل هذه الأشكال بوصفها متجددة نتيجة لحركة ثقافية عامة مرتبطة بعصرها ستظهر لنا قدرة الفنان العربي المسلم في استلهام موضوعاته ومضامينه، كما تجسدها للزخارف في هذه الأعمال الزجاجية.

الزجاج في العراق قبل الإسلام:

لقد عثر على بعض القطع الزجاجية ذات أشكال وألوان مختلفة في أماكن متعددة من العراق منها في تل أم الغميمي في الناصرية وفي منطقة الوركاء في خرائب منطقة القادسية التي تبعد قرابة 15 كم جنوبي سامراء وفي الكوفة عثر في خرائبها على جزء من جرة تعود إلى قرابة 1500ق.م، كما عثر في نوزي التي تقع على بعد 20 كم جنوبي كركوك، على قطع زجاجية مصنوعة بالقالب منها كسر وأخرى تمثل أواني صغيرة على شكل كأس أو إناء بفوهة واسعة وقناني ذات قواعد مقعرة ومنبسطة. استخدمت بها رسوم بألوان مختلفة كالأبيض والأسود والأصفر والبرتقالي تشابه زخارف الأواني الخزفية من الحقبة الزمنية ذاتها وهذه الزجاجيات تشابه ما عثر عليه من أوانٍ زجاجيةٍ في مصر من العصر ذاته والتي يمكن نسبتها إلى النصف الأول من القرن الخامس عشر الميلادي وعثر على كسر زجاجية ودبابيس من الزجاج تعود إلى أواخر الألف الثاني ق.م (العصر الآشوري). ومن العصر الآشوري الوسيط قرابة 1400ق.م عثر على كسر في منطقة تل الرماح[1] استخدمت فيها زخارف متوجة بخطوط متعاقبة من زجاج أزرق معتم زين بلون أصفر وأبيض تميز بدقة صناعته؛ وقنينة رسم عليها باللونين الأصفر والأبيض.

1- تل الرماح يقع على بعد 80 كم غرب الموصل.

أما في عقرقوف[1] فقد عثر على زجاج على جانب كبير من التطور في صناعته استخدم فيه أسلوب التطعيم وهو بأشكال تمثل نجوماً ودوائر وعثر أيضاً فيها على رأس نسر وكتفيه مصنوع من الزجاج السميك.

وفي أور عثر على قطع زجاجية تعود إلى قرابة 1300ق.م منها قنينة ذات قاعدة مدببة مرسوم عليها باللون البني.

الزجاج عند العرب قبل الإسلام في شبه الجزيرة العربية:

عرف الزجاج في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام. فقد عثر على نماذج من الزجاج البركاني (Obsidion) في حضرموت وقد كانوا يستوردونه من سواحل أفريقيا منذ الألف الأول ق.م وفي اليمن كان الحجر العشاري من عشار بالقرب من صنعاء والبلور والمسني الذي تعمل منه أنصاب السكاكين ..إلخ ولاشك بأن هذه الصناعة قد تطورت إذ صنعت منها القوارير والمشكايات والكؤوس ونستطيع أن نستدل على معرفة العرب بها عبر ما ورد في القرآن الكريم (اللّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ..)[2] وفي آية أخرى قال إنه (..صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ..)[3] ولقد عثر في قرية الفاو السعودية التي تقع على بعد قرابة 700 كم إلى الجنوب الغربي من مدينة الرياض وهي عاصمة دولة كندة كما نصت عليها الكتابات والرسوم على سفوح جبل طوبق وعلى جدران سوقها ومنازل سكانها التي درسها الآثاريون ألبرت جام وريكمانز وهذه الكتابات تتراوح ما بين القرن الأول الميلادي والخامس وقد عثر فيها أيضاً على أساور من الزجاج وخرز بأشكال وأحجام مختلفة من البلور الصخري والزجاج المعتم والشفاف كما عثر على قطع وفصوص وخواتم وخرز زجاجية صنعت بطرائق متعددة ومتنوعة سواء بالقالب أم بالنفخ أم بالضغط وقد استخدم ألوان الأصفر والأبيض والأزرق والبنفسجي، والبني والأخضر ومشتقات هذه الألوان وتبدو في

1- عقرقوف عاصمة الكيشيين منتصف القرن الرابع عشر ق.م

2- سورة النور: الآية 35.

3- سورة النمل: الآية 44.

بعض الكسر الزجاجية تضليعات بارزة وبعضها تتخللها خطوط باللون الأبيض بها نباتات محورة وهناك جزء من قارورة زجاجية شفافة فوهتها بارزة إلى الخارج (ش 1)، وجزء من حافة قارورة ذات ألوان متعددة امتازت بجمال زخرفتها وفي جزء من صحن شفاف أزرق اللون تبدو على بدنه زخارف مكونة من خطوط بارزة ذات تضليعات منتظمة.

ومن بقايا تلك الزجاجيات نتعرف على ما كان لهذه الصناعة من رقة وجمال ودقة في الزخرفة تضاهي ما هو معروف في الوقت الحاضر سواء كانت في شكلها أم ألوانها أم في زخرفتها وتعطينا يقيناً صادقاً عن براعة صانع الزجاج (القواريري) في إنتاج هذه المجاميع الزجاجية التي لم يبق منها سوى كسر قليلة فقط.

الزجاج الإسلامي في العصرين الأموي والعباسي (القرنين 2/4هـ-8/10م):

لقد كانت أساليب صناعة الأواني الزجاجية في فجر الإسلام مشابهة لمثيلاتها من العصور السابقة لهذا العصر وقد عثر على الكثير من الأواني في حفائر المدن العراقية والمصرية والسورية القديمة وكانت بحالة غير جيدة، حيث تعرض الكثير منها إلى الكسر وما تبقى منها يمثل بعض القناني الصغيرة التي كانت تستخدم لحفظ العطور. وقد وجد في العراق الكثير من الأواني الزجاجية ذات الجدران السميكة وصنعت بطريقة النفخ في القالب أو النفخ الحر ومنها قنانٍ ذات أبدان كروية وعنق طويل استخدمت عليها بعض الفتائل الزجاجية المضغوطة وأشكال خلايا النحل بعض الكتابات. وقد عثر على مجموعة من الأواني الزجاجية التي كانت تستخدم للاستعمال المنزلي أو لحفظ العطور بأشكال وأحجام مختلفة.

وفي سوريا كانت أساليب صناعة الزجاج في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي استمراراً للأساليب القديمة التي كانت تصنع في مدينة صيدا في العصر الروماني وقد امتاز الزجاج السوري برقته ونقاوته. وفي متحف المتروبوليتان إبريق صغير من الزجاج عليه زخارف مكونة من صفين من الأقراص أو الوريدات البارزة مع كتابة كوفية. كما استخدم في البعض الآخر زخارف حيوانية داخل أشكال هندسية وزين قسم ثالث بأختام ورسوم بواسطة الملقط. وهو أسلوب من ابتكار

الصناع المسلمين واستخدمت الخيوط المتعرجة أو نقاط بلون الإناء الأصلي أو باللون الأزرق والرمادي يمثلها أوانٍ على هيئة حيوانات تحمل على ظهورها أوعية ربما تعود إلى عصر ما قبل الإسلام أو عصر فجر الإسلام (ش 2) وصنعت بعض الأواني ذات اللون الأرجواني الفاتح وزخرفت من الخارج بفتائل زجاجية ملتصقة بالبدن بشكل متعرج، وأحياناً تكون هذه الفتائل مضغوطة تشبه تعرقات الرخام ولكنها بارزة قليلاً على سطح الإناء مختلفة بذلك عما كان معروفاً من مثيلاتها في العصر الروماني. أما تمشيط الخيوط الزجاجية على الأواني من هذا العصر فقد عرفت في العراق منذ العصر الآشوري وعرف أيضاً أسلوب الحفر على الزجاج باليد أو بواسطة آلة خاصة حيث وجد من هذه الأواني في سوريا ومصر، وقد تميزت ببساطة زخارفها. وهناك نماذج من مصر تعود إلى فجر الإسلام ذات رسوم مختومة (ش 3) أو رسوم مصنوعة على شكل فتائل زجاجية بواسطة الملقط ومنها ذات زخارف مقطوعة على الدولاب. كما استخدمت في عصر عبد الملك بن مروان الصنجات وهي قطع زجاجية ذات أوزان معينة تستخدم لوزن الدراهم والدنانير وأقدمها صنجة عليها توقيع باسم قرة بن شريك تعود إلى سنة 90هـ/807م لقد عثر على مجموعة كبيرة من الأواني الزجاجية التي تعود إلى العصر الأموي تشابه في صناعتها وألوانها ما عثر عليه في بعض المدن العراقية مثل كوخي وأبي صخير والحيرة وقوينجق وسلوقية وهي مدن ازدهرت في عصر ما قبل الإسلام ومعظم الأواني التي عرفت هنا تمثل قنانياً ذات بدن مستدير ورقبة طويلة. ففي أبي صخير كانت ألوانها تميل إلى الأخضر الفاتح والأخضر المائل إلى الصفرة أو الأخضر المائل إلى الزرقة، أو شمعي اللون أو أصفر مائل إلى البني، صنعت بطريقة النفخ الحر وقد يبدو زجاج البعض منها نقياً والبعض الآخر تشوبه الفقاعات.

أما في قوينجق من نينوى فمعظمها زجاج سميك ألوانه شمعية أو بنية معتمة أو اخضر معتم صنعت بطريقة النفخ الحر أيضاً. أما في تل محمد فقد عثر على مزهرية مشابهة في شكلها القناني الآشورية حيث لا يوجد شبيه لها في العصر الإسلامي وقد كانت الكوفة من المراكز المهمة لصناعة الزجاج في هذا العصر وكذلك مدينة واسط وزخارفها مشابهة لما كان معروفاً قبل الإسلام وكذلك من الصعوبة

التمييز بين الزجاجيات في عصر فجر الإسلام وما سبقه كما أن هناك تشابهاً كبيراً بين ما كان ينتج من زجاج في العصر الأموي وبين ما كان يصنع في بداية العصر العباسي ففي الأخيضر وجدت بعض الكسر لقنانٍ وأقداح تعود إلى القرن 2هـ/8م امتاز البعض منها بتعدد الألوان، والبعض الآخر استخدم فيه اللون الشذري أو البني أو الأخضر الفاتح الشفاف. كما وجدت قطع أخرى استخدم فيها اللون الأحمر ربما تكون قد جلبت من سوريا إذ لم يسبق للعراق استعمال اللون الأحمر في زجاجياته.

في إحدى القطع التي عثر عليها هنا استخدمت فيها الزخارف المحزوزة بشكل دقيق تمثل أشكالاً هندسية ونباتية رسمت بثلاثة أشرطة متوازية مع شريط من الكتابة بالخط الكوفي البسيط. أما في واسط التي بناها الحجاج بن يوسف سنة 80-81هـ/699-700م فقد عثر على بعض القناني الصغيرة المصنوعة بطريقة النفخ الحر كانت تستخدم لحفظ العطور وللكحل واحدة منها ذات سمك متوسط وأخرى مصنوعة من زجاج رقيق في جزئها الأعلى وسميك في جزئها الأسفل حيث يبدو لونه غامقاً. أما الثالثة فمن زجاج شفاف غير نقي ضغطت القنينة من جانبيها مما قلل من سعتها. واستخدم اللون الأخضر في هذه الزجاجيات بدرجاته المختلفة فمنه أخضر شفاف أو أخضر فاتح نصف شفاف أو أخضر زيتوني معتم.

أما في الكوفة فمعظم ما عثر عليه من قطع زجاجية كانت تشبه الأواني الخزفية ذات الزخارف المحزوزة من صناعة الكوفة في القرن الثاني الهجري ويمكن نسبتها إلى العصر الأموي، ولا غرابة في ذلك فقد كانت الكوفة مركزاً مهماً من مراكز صناعة الزجاج في العصر الأموي كما عثر في الكوفة على قطع وقوارير وقناني تعود إلى الفترة العباسية الأولى (القرن 3هـ/9م) وقد امتاز بعضها برقته ونقاوته وشفافيته والبعض الآخر نصف شفاف فيه فقاعات كثيرة تراوحت ألوانها بين الأزرق الفاتح والأخضر والأصفر، وقد صنعت بطريقة النفخ الحر.

وفي العصر العباسي الأول صنعت بعض الدوارق والقناني لحفظ الأدوية ودوارق الفصد (الحجامة) ويوجد من هذه المفاصد مجموعة في المتحف العراقي وهي ذات شكل مميز وكان بعض الخلفاء العباسيين يهتمون بجمع الزجاج والبلور مثل

الخليفة الأمين (193-198هـ/809-813م) والخليفة الراضي (322-329هـ/934-940م) الذي كان مولعاً باقتناء البلور. ومن النماذج الزجاجية التي عثر عليها من هذه الحقبة الزمنية في الأخيضر قطعة من كاسة زجاجية ذات لون أزرق فاتح يميل إلى الخضرة عليها أربعة أشرطة كتابية في مساحتها مزينة بزخارف تجريدية (ش 4) فيه الشريط العلوي تزينه أشكال نباتية مع أشكال هندسية على هيئة مثلثات. يشغل المثلثين الثاني والثالث خطوط متكسرة أحدثت مثلثات متبادلة. في وسط المثلثات من الشريط الثاني في (ش 5) دوائر، بينما استخدمت الخطوط المستقيمة والمائلة في مثلثات الشريط الثالث. أما الشريط الرابع فعليه كتابة تبدو بعض أجزاء من حروفها. كما استخدمت الخطوط المتكسرة في قطع أخرى (ش 6) مع أشرطة مكونة من دوائر وكتابة في (ش 7).

إن الخطوط المتكسرة في (ش 5) تعيد إلى الأذهان المثلثات الموجودة على واجهة قصر المشتى الأموي من القرن الثامن الميلادي (ش 8) والمثلثات في إزار الإيوان الكبير في قصر الجوسق الخاقاني (قصر المعتصم في سامراء) (ش 9) وقد سبق واستخدم على إحدى القناني الزجاجية التي يعود تاريخها إلى بداية العصر الأموي (ش 10). إن الخط المتكسر والدوائر المتبادلة داخل المثلثات استخدمت غالباً في الفن العربي الشعبي والملابس والفخار.

لقد عرفت الخطوط المتكسرة في الأشكال الزخرفية القديمة وكانت ترمز إلى الماء ويرمز المثلث عند البابليين إلى التقسيم الثلاثي للكون وهو السماء والأرض والهواء وقد استخدم الخط المنكسر منذ عصور ما قبل التاريخ على الأواني الخزفية كما في (ش 11) وهي نماذج من خزف تل حسونة كذلك في زخرفة أعمدة الوركاء (ش 12).

أما عصر سامراء (221-279هـ/836-892م) فقد تميز بالتقدم الاقتصادي والرفاهية وكان عصراً من عصور ازدهار الفنون بما فيها صناعة الزجاج. ففي منطقة القادسية إلى الجنوب من سامراء عثر على أكوام من كسر الزجاج ويعتقد بأن هذه المنطقة كانت موضعاً لعدد ليس بالقليل من مصانع الزجاج الصغيرة في القرن 3هـ/9م فقد عثر في سامراء على مجموعة من زجاج ذي أشكال هندسية

مستطيلة أو مربعة وقطع ذات شكل معين، يتميز بشيء من التقعر يبدو انه كان يثبت بين الألواح الخشبية النحيفة التي كانت تشغل فجوات النوافذ كما عثر على أوانٍ وقوارير امتازت بجودة صناعتها منها ما يستخدم للاستعمال اليومي. وزجاجها غير نقي مملوء بالفقاعات وقد صنعت بطريقة النفخ الحر. ومنها ما كان يحتفظ به كتحف مثل قناني العطور والزجاجيات الكبيرة التي كانت على جانب كبير من الدقة في الصناعة والتلوين. وكانت عجينتها نقية وغالباً ما تكون ذات لون ازرق.

استخدم البريق المعدني في زخرفة زجاجيات سامراء، فقد استخدمت الفضة وأكاسيدها بطلاء الإناء الزجاجي، ثم يسخن بدرجة حرارة عالية في أفران خاصة مشبعة بالدخان وخالية من الأوكسجين، فيتفاعل الدخان مع الأكاسيد المعدنية وينتج عنها طبقة رقيقة ذات بريق معدني على سطح الإناء الزجاجي ويتدرج اللون بدرجات مختلفة بين اللون الذهبي إلى اللون البني وفقاً لمقدار أكاسيد الفضة المستخدمة مع كمية الدخان والجو الخالي من الأوكسجين. وقد تستخدم أكاسيد لمعادن أخرى للحصول على ألوان منها الأحمر الغامق أو الأخضر ذي البريق المعدني بدرجاته. ويرى المعنيون في الفنون الإسلامية بأن الزجاج ذا البريق المعدني عرف لأول مرة في العراق ثم انتقل إلى الأقاليم الإسلامية الأخرى عن طريق التجارة ولاشك بان لبغداد دور كبير في إنتاج الزجاج، ويذكر المعنيون بأن الكتابة على الزجاج المذهب عرف عند العراقيين منذ عصر الخليفة العباسي المهدي (158-169هـ/775-786م) كذلك صناعة الزجاج المموه بالمينا، وقد انتقل منها إلى الأقاليم العربية والإسلامية ولكن يفتقر المتحف العراقي إلى مثل هذه التحف الزجاجية إلا من بعض الكسر القليلة المذهبة والمموهة بالمينا المتبقية من الأواني الزجاجية الكبيرة والثريات والمشكايات التي كانت تزين القصور والجوامع وقد مارس صناع الزجاج في سامراء صناعة البلور Crystal ذي الزخارف المقطوعة وكانت بغداد قد سبقت سامراء في إنتاج هذا النوع من البلور في العصر العباسي الأول وقد امتاز برقته وجماله، ولكن البعض الآخر يبدو غير متقن الصنع. ويعد هذا النوع من البلور ذو الزخارف المقطوعة المصدر الرئيس لما كان يصنع في مصر ربما قبل العصر الفاطمي، إذ توجد آنية ذات زخارف مقطوعة عليها رسوم ماعز وكتابات

كوفية باللون الأزرق تاريخها 900م محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ويبدو القطع بأشكال مختلفة في زجاجيات سامراء فمنها ما هو غائر تمثله قنينة جرسية الشكل ذات رقبة طويلة تنتهي بنطاق دائري حول الرقبة وقد صنعت بطريقة النفخ الحر وتمثل الزخرفة التي على بدنها طائران متقابلان أمام شجرة ترمز إلى النخلة وفي شريط كتب عليه بالخط الكوفي - عمل محمد (ش 13). وتعيد هذه إلى الأذهان أسلوب التقابل للطيور والحيوانات وحتى الأشكال الآدمية حول شجرة الحياة التي عرفت في العراق منذ العصور القديمة. فقد عبر البابليون عن شجرة الحياة بالنخلة وكانت ترسم بشكل مروحة كبيرة استخدمت كزخرفة في الفنون التطبيقية حتى عصور متأخرة من الفن الإسلامي.

أما النوع الثاني فهو قطع قليل الغور وتمثله قنينة ذات بدن وعنق متوسط الطول وزخرف البدن بأشرطة من خطوط متكسرة في الشريط العلوي مكونة بينها دوائر كبيرة نسبياً، يليه شريط آخر خال من الزخرفة، ثم شريط ثالث مؤلف من دوائر أصغر مساحة من دوائر الشريط الأول تتحد في المركز، وتكون متماسة فيما بينها وتمس من الأعلى الشريط الأوسط وخط القاعدة من الأسفل. أما القاعدة فهي بشكل دائري رسمت عليها دائرتان متحدتا المركز تكون فيه الدائرة الصغرى مركزاً لزهرة مثمنة (ش 14) وتبدو وكأنها زهرة البابونج التي عرفت عند الآشوريين.

ترمز الأشكال الدائرية إلى الكمال والى الأبدية إذ ليست لها بداية ولا نهاية ومنذ العصور المبكرة استخدمت لتدل على قوة روحية. وعند المصريين القدماء كانت الدائرة التي يرسم في وسطها نقطة دائرية كبيرة ترمز إلى الشمس ولا تزال الدائرة تستخدم في الوقت الحاضر علامة فلكية للشمس.

أما النوع الثالث فزخرفته مقطوعة بشكل مائل تمثله قطعة هي جزء من قدح كبير من زجاج سميك ذي لونين ترابي ومعتم، قوام زخرفتها دوائر كبيرة تتحد مع دوائر صغيرة في المركز وبين هذه الدوائر ثلاثة معينات متداخلة يفصل بين معين وآخر أشكال تجريدية غير منتظمة، وهذا القطع يمثل النحت المائل الذي عرف في الطراز الثالث من زخارف سامراء (ش 15) و (ش 16). وهناك قطعة زجاجية من

مصر تعود إلى الحقبة الزمنية نفسها استخدم فيها أسلوب القطع المائل تبدو متأثرة بشكل كبير بقطعتنا هذه في المصطلحات الزخرفية. ولا غرابة في ذلك فإن طرز زخارف سامراء انتقلت إلى مصر منذ عصر الدولة الطولونية في القرن التاسع الميلادي، وقد نفذت في الجص والخشب في جامع ابن طولون.

يتضح مما تقدم أن صناعة الزجاج فن عريق في العراق ومصر وسوريا وقد تطور بعد ذلك في العصور الإسلامية تطوراً فنياً اتسم بالأصالة لا سيما في زخارفه التي وجدت آثارها فيما بين أيدينا من أوانٍ وقوارير في الكوفة وبغداد والأخيضر وسامراء وهي بيئات تمثل آثارها الزجاجية براعة الزجاج (القواريري) العربي وتكشف مهاراته التقنية في هذه الآثار بالزخارف على الزجاج ذات الطبيعة اللونية المتميزة والدلالة الجمالية المعبرة عن أصالة هذا الفن في حضارتنا العربية الإسلامية.

صور الفصل الرابع



الشكل 1

الشكل 2

الشكل 3

الشكل 4

الشكل 5

الشكل 6

الشكل 7

الشكل 8

الشكل 9

الشكل 11

الشكل 10

زخرفة القاعدة

الشكل 13

الشكل 12

الشكل 15



الشكل 16

زخرفة الشكلين ٦٦ و٦٧



الشكل 14

الفصل الخامس

الهالة المدورة

في مصورات المدرسة العربية الإسلامية

تعريف الهالة:

هي دائرة القمر كما وردت في القاموس المحيط للفيروز آبادي، أما في لسان العرب لابن منظور فيقال: إن الهالة دائرة القمر وهي أيضاً الشمس. وجمعها هالات.

مقدمة:

اهتم الإنسان منذ استقراره في القرى الزراعية بمحاولة أدراك القوى الطبيعية، فهي عنده ترمز إلى الخصب والنماء فقدسها وعبدها وهذه القوى متمثلة بالشمس والقمر والنجم ...إلخ. وسنحاول في هذا البحث التوصل إلى ما حدث من تطور في مفهوم الشمس لكونها دلالة لوجود الهالة مصطلحاً في فن التصوير الإسلامي.

الهالة في التراث الحضاري القديم:

عرفت الهالة كدائرة تحيط بالشمس منذ عصور موغلة في القدم، ففي وادي الرافدين وجدت مرسومة على فخاريات من طور حلف[1] 4500-400ق.م. وفخاريات

1- طور حلف نسبة إلى تل حلف الواقع على نهر الخالص بمسافة 140 ميل شمال غربي نينوى.

من طور العبيد[1] 4500ق.م. ففي المجموعة الأولى (طور حلف) (الشكل 1) تبدو أشعة الشمس فيها على شكل نجمة ذات رؤوس أربعة أو ستة أو ثمانية، تحيطها دائرة تمثل الهالة. أما في المجموعة الثانية (طور العبيد) (الشكل 2) فتبدو الشمس بهيئة قرص كبير تحيط به دائرة أو نقاط بشكل دائرة، أو أشعة مستديرة، أو نجمة محاطة بدائرة.

في الحضارات القديمة كانت البداية لوضع رموز تشير إلى عظمة الشخص وتميزه وامتلاكه لقدرة خارقة. وكان النحات في هذه العصور يعطي للأشكال البشرية صفات غير واقعية يحررها من الشكل الإنساني ويعطيها مسحة إلهية. ففي نقش على ختم أسطواني يمثل الإله شمش بهيئة رجل تشع من ظهره حزم من الضوء ويمسك بيده منشاراً وقد وضع قدمه على جبل، وبين يديه آلهان يفتحان له أبواب السماء، (الشكل 3).

وفي مسلة حمورابي (1792-1750ق.م) التي تمثل شريعته العظيمة والتي تحتوي على 282 مادة قانونية حفرت تحت مشهد يمثل حمورابي أمام الإله شمش الذي يبدو جالساً على العرش، يمسك بيده اليمنى الصولجان والحلقة، وعلى رأسه التاج المقرّن الخاص بالآلهة وله لحية طويلة، وتخرج من وراء كتفيه أحزمة من الأشعة، (الشكل 4). في هذين الشكلين نجد بأن الأشعة ترمز إلى القدسية وإلى التميز في القوة التي تفوق قدرة البشر.

وفي وادي النيل نجد مثل هذا التميز للآلهة الفرعونية، ففي قبو في معبد الكرنك يعود إلى عصر تحتمس الأول يبدو إله الشمس بشكل قرص مدور تحيط به هالة مدورة تحميه الأفعى وقد جعل للشمس جناحين مبسوطين.

وفي ختم من ماري[2] (الشكل 5) يبدو فيه الإله شمش وعلى رأسه التاج المقرّن وهو يجلس على جبل ويمسك بيده اليمنى صولجاناً له رأس كروي وتقف أمامه

1- طور العبيد نسبة الى تل يقع على بعد بضعة كيلومترات من الناصرية قرب مدينة اريدو.

2- ماري مدينة تقع على ضفة الفرات اليمنى على بعد 13 كم غرب مدينة البوكمال، سكنها العموريون منذ بداية الألف الثالث قبل الميلاد حتى منتصف الألف الثاني (أنظر: الجندي، عدنان - الفن العموري، سلسلة تاريخ الفن في سوريا.

الآلهة الأرض بتاجها المقرّن، وبين الاثنين نجمتان ذات ثمانية رؤوس ترمز للألوهية وتدلان على عظمة الإله ومكانته في السماء.

وفي بلاد الشام عبد التدمريون الإله بعل وشمش وإله الشمس ملك بل؛ إذ تبدو حول رأسه أشعة الشمس تحيطها هالة مدورة. وعكلي بل (إله القمر) تحيط برأسه أشعة مشابهة للإله الأول وخلف كتفيه هلال (الشكل 6)، ولكن في منحوتات القرن الأول قبل الميلاد نجد الهلال على جبين عكلي بل.

أما في الحضر (منتصف القرن الأول قبل الميلاد إلى 421 ميلادية) فقد عبد الإله شمش وهو كبير الآلهة ويقابل زيوس عند اليونان وجوبيتر عند الرومان، وشيدوا له المعبد الكبير في وسط المدينة وفيه مصليات لآلهة التثليث مرن وتمثله صورة رجل كهل حول رأسه أشعة الشمس تحيط بها هالة مدورة، (الشكل 7)، وزوجته مرتن آلهة القمر تمثلها امرأة تخرج من وسط ورقة أكانثس منحوته بشكل هلال. أما برمرين فهو ابنهما ويرسم بهيئة شاب قوي حول رأسه هالة الشمس، و وراء ظهره هلال (الشكل 8) فهو إله حاضر بالليل وبالنهار.

الهالة في وادي السند:

نشأت في وادي السند حضارة كبيرة متزامنة مع الحضارتين السومرية والمصرية في الألف الثالث قبل الميلاد. وقد وجدت أختام سومرية في موهنجودارو في السند وأختام سندية في العراق. واتسعت العلاقات بين بلاد السند والهند من جهة وبلاد الرافدين من جهة أخرى منذ النصف الثاني للقرن الثالث قبل الميلاد عبر التجارة التي كانت قائمة بينهم. وكان هناك تبادل للفن وللثقافة بين المراكز المهمة لهذه الحضارات.

لقد تأثرت مدرسة قندهار الفنية في فنون وادي الرافدين في المدة مابين القرنين الأول والثاني الميلاديين، ويظهر ذلك في تمثال لبوذا. إذ يظهر جالساً متربعاً تخرج من وراء كتفيه خطوط متموجة ترمز لأشعة الشمس (الشكل 9). مشابهاً بذلك صورة حمورابي في مسلته التي مر ذكرها. كذلك تبدو تأثيرات بعض

المشاهد الدينية في تدمر والصالحية (في بلاد الشام) وذلك في أساطين بهارهوت، وفي أحد الأعمال الفنية في مدرسة قندهار.

ويبدو تأثير الفنون النحتية الحضرية واضحاً في تماثيل بوذا في قندهار شكلاً وفكراً، إذ نجدها في ملابس الأشخاص وفي اليد اليمنى المرفوعة والكف المبسوطة باتجاه الآلهة تحية لهم، كذلك في تسريحة الشعر (الشكل 10) إذ يظهر الشعر المعقوص فوق الرأس مشابهاً لبعض التماثيل الحضرية، مثل حارسة المدينة.

واستخدام قرص الشمس الذي تعلوه الهالة في أحد تماثيل بوذا في قندهار يعود إلى قرابة 130 ميلادية، (الشكل 11) في حين استخدمت هذه الهالة من قبل في الحضر حول رأس مرن وبرمرين، وفي بلاد الشام حول رأس عكلي بل وملك بل وشمش ولاشك أن هذه الهالة قد انتقلت إلى الهند عن طريق بلاد فارس نتيجة للعلاقات التجارية القائمة بين هذه الأقاليم.

الهالة في عصر الإغريق واليونان:

تعود بدايات الحضارة الإغريقية إلى القرن الثامن قبل الميلاد وكان للشعب الإغريقي (اليوناني) صلات وثيقة بفنون وحضارات الشرق الأدنى كحضارة وادي الرافدين ووادي النيل والسند وبلاد الشام. وحصل امتزاج بين هذه الحضارات بين مؤثر ومتأثر منذ القرن السادس قبل الميلاد في المجالات الاقتصادية والثقافية والفكرية. واستطاع الإسكندر المقدوني احتلال مدن الشام مثل مارا ثوس وارواد وجبيل وصيدا وصور وغزة وتوفي في بابل سنة 323ق.م. وبعد وفاته كانت بداية العصر الهلنستي الذي انتهى بسيطرة الرومان على الإمبراطورية اليونانية وعلى منطقة البحر المتوسط في سنة 64ق.م. وتعني الهلنستية الثقافة والفنون التي نتجت عن امتزاج الفن والفكر الإغريقي مع مثيله في الشرق القديم.

لقد وصل اليونانيون إلى شمال إفريقيا وسيطروا على تجارة البحر المتوسط. فقد وصلت جالية يونانية منذ عام 630ق.م إلى قورين التي تقع بين قرطاجة ومصر. ودخلت الأساليب الفنية اليونانية إلى قرطاجة إذ نجد ذلك في مبانيها التي كانت مزيجاً من الطرازين الفينيقي واليوناني. فقد كانت قرطاجة من أهم المراكز

التجارية للفينيقيين في شمال أفريقيا بعد هجرة الكثير من أهل صور واستقرارهم فيها. وقد توسعت المنطقة فأصبحت تسيطر على كل سواحل البحر المتوسط في القرن الثالث قبل الميلاد.

دمرت قرطاجة من قبل الرومان تدميراً كاملاً في سنة 146ق.م. وكانت هذه آخر الحروب التي شنها الرومان عليها منذ سنة 256ق.م. كما خضعت مصر وسوريا الهلنستيتين للرومان، ولكنهم لم يتمكنوا من إبعاد السيطرة الهلنستية على الحياة الرومانية هناك فاستسلمت كل مظاهر الحياة الرومانية لتأثير اليونان.

استعادت قرطاجة حياتها الجديدة في زمن قسطنطين (أغسطس) وامتلأت الشوارع والميادين بالتماثيل المنحوتة على الطراز اليوناني وأصبحت عاصمة الولاية التي كانت تسمى إفريقيا وتقع حالياً شرق تونس. وكانت مركزاً للعلم والجدل عند المسيحيين منذ القرن الثاني الميلادي.

أصبح قسطنطين إمبراطوراً للدولة الرومانية سنة 323م واعتنق المسيحية. انشأ مدينة جديدة وسط بيزنطة (اسطنبول الحالية) وسماها روما الجديدة وفي عام 330م تركها واتخذ القسطنطينية عاصمة له، وأحاط نفسه بأبهة الملوك الشرقيين وكان عهداً جديداً للإمبراطورية الرومانية التي عرفت بالبيزنطية.

اكتشفت بعض اللوحات الفسيفسائية التي تمثل الأساليب اليونانية والرومانية الممتزجة بالحضارة الإفريقية وطبعت بطابعها. ويتجلى ذلك في اللوحات التي عثر عليها في مدن مثل قرطاجة وشانه وهذه اللوحات تفسر الأساطير والطقوس القديمة وكانت أدلة لتأريخ الفن التصويري هناك، كما زينت الكنائس برموز مسيحية ذات أصل وثني ولكن حور معناها لتطابق الديانة الجديدة. وقد أثرت مدرسة قرطاجة في صقلية في القرن الرابع الميلادي ووصلت تأثيراتها إلى أسبانيا في القرن الخامس الميلادي. ومن القرن الثاني الميلادي لوحة لإله البحر عند الرومان نبتون رسمت داخل إطار مدور تحيط برأسه هالة من النور مدورة وهو يركب عربة الانتصار (ش 12) ولوحة أخرى تمثل معركة الإله أبولون والساتير مرسياس وقد وضعت هالة فوق رأس أبولون، وتعود هذه إلى أواخر القرن الثاني أو أوائل القرن الثالث الميلادي. وفي لوحة عنوانها سيدة قرطاج تمثل امرأة توجت بتاج فضي وهالة

من النور حول رأسها تمسك بيدها عصا الحكم وهي ترمز لوحدة الإمبراطورية وازدهارها (ش 13) تشبه رسوم الفسيفساء في كنيسة سانت فيتال في رافينا تعود إلى 526-547م.

وقد وصل تأثير المدرسة الإفريقية إلى إنطاكية منذ القرن الثالث الميلادي على الرغم من أن الفنان السوري أبدع في العصر الروماني بالتصوير الفسيفسائي. فقد اكتشفت لوحات عديدة في مختلف مدن سوريا، ففي مريمين اكتشفت لوحة فسيفساء تعود إلى عهد الإمبراطور فيليب العربي 244-249م[1]. وتعد لوحات أنطاكية من روائع هذا الفن وقد أدخل فنانو هذه المدينة صناعة الفسيفساء وغيرها من الفنون عندما استعين بهم لتجميل العاصمة الرومانية الجديدة رافينا.

الهالة في العصر البيزنطي:

من الصعوبة التمييز بين الملامح الفنية المسيحية الشرقية والغربية قبل القرن السادس الميلادي فقد ساهمت كلتا المنطقتين في تطور الفن المسيحي المبكر حتى ذلك القرن على الرغم من اتجاه الزعامة السياسية نحو الشرق. ففي عصر جستنيان 527-565م لم يكن للقسطنطينية السيطرة السياسية فقط على الغرب ولكنها أصبحت العاصمة الفنية من دون منازع، وكان جستنيان نفسه راعياً للفنون لا يضاهى في زمن قسطنطين والعمل الذي أسسه له عظمة وفخامة الإمبراطورية التي أكدت قول من يصف عصره بالعصر الذهبي.

وبقايا العصر الذهبي الأول لا نجدها اليوم في القسطنطينية التي دمرت، ولكن في ايطاليا في رافينا، المدينة البحرية الواقعة على بحر الأدرياتيك، إذ أصبحت عاصمة الأباطرة الرومان الغربية سنة 402م. واتبعت في نهاية القرن لعصر ثيودور ملك اوستروكوث أساليب القسطنطينية الفنية.

1- فليب العربي أصله من مدينة شهبا أو بصرى. استطاع بكفاءته وجرأته ان يصل الى درجة رفيعة في الجيش ثم وصل إلى منصب الإمبراطور وكان عهده عهد رخاء وعناية في البلاد العربية. وقد أعاد بناء مدينة شهبا وسميت (فيليبوليس) نسبة اليه. (أبو الفرج العش - آثارنا في الاقليم السوري - دمشق 1960)

أصبحت رافينا المركز الرئيس للحكم في إيطاليا في عصر جستنيان وتمثل كنيسة سانت فيتال 526-547م طرازاً متأثراً بالقسطنطينية ومنها لوحة الفسيفساء تمثل الإمبراطور جستنيان ومرافقيه (ش 14) وقد أحيط رأسه بهالة نورانية، ولوحة أخرى تمثل ثيودورا ورفيقاتها وقد أحيط برأسها هي الأخرى هالة نورانية مدورة.

وعلى جزء بارز نصف دائري في مدخل كنيسة سانت أبولونير 533-549م في رافينا صور للمسيح والقديسين، ووضعت حول رؤوسهم هالات من نور مدورة. وهناك لوحة من الفسيفساء تعود إلى 561م في الكنيسة ذاتها تمثل مواكب قديسات حول رؤوسهن هالات من نور نفذت بأسلوب فسيفساء سانت فيتال في اللوحات التي تمثل جستنيان وثيودورا.

استخدمت هالات النور للأباطرة البيزنطيين قبل الميلاد وبعده. وفي العصر المبكر للفن المسيحي. وكان المسيح يرسم من دون هالة ومن دون لحية كما يبدو في لوحة من العاج تنسب إلى الإسكندرية. من القرن السادس الميلادي. إلا أنه (المسيح) يبدو في لوحة أخرى من العاج تنسب أيضاً إلى الإسكندرية من القرن السادس الميلادي وهي نوعاً ما، أخشن من السابقة تتضمن الموضوع نفسه ولكن يبدو فيها المسيح ملتحياً وقد أحيط رأسه بهالةٍ مدورة. واستخدام اللحية أصبح شائعاً فيما بعد وذلك بتأثير شرقي.

استخدمت هالات النور المدورة في شمال أفريقيا منذ زمن وقد سبق استخدامها في القسطنطينية وذلك كما مر سابقاً في فسيفساء تونس. وظهرت حول رؤوس المسيح وقديسين وملائكة في الأيقونات، كما في تلك التي عثر عليها في دير سانت كاترين في جبل سيناء (ش 15) تعود إلى القرن السادس الميلادي. أما في سوريا وفلسطين فكانت التطورات التي حدثت في فنونها قد تأثرت بالأساليب المحلية من جهة والأساليب الواردة من الشرق من جهة أخرى. فالأسلوب السوري المحلي يبدو في الوجوه الأمامية ذات العيون المحدقة والمنظور العمودي، إذ تبدو الوحدات في الخلفية قد وضعت فوق كل هذه من النظرة الأولى، ثم المبالغة في رسم الشكل المهم إذ يكون اكبر من الأشكال الأخرى. أما الأساليب التي وردت إليها من الفنون الشرقية فتبدو في وضعية الوجوه المرسومة من الأمام والأشرطة الساسانية

والطيور والحيوانات المتقابلة أمام شجرة الحياة. وتبدو واضحة في الأرضيات في أنطاكية وأكثر إتقاناً في بعض العاجيات ذات المضامين المسيحية وهذه ربما تعود إلى مرحلة متأخرة عنها، وهي تمثل الأساليب التي عرفت في أنطاكية والتي تميزت بالدقة والجمال.

وتبدو تلك التأثيرات الشرقية بشكل واضح في مخطوطة مهمة جداً وهي أناجيل رابيولا Gospels of Rabbula التي كتبت في مكانٍ يدعى زغبا في شرق سوريا وتعود إلى 586م وهي بالسريانية وصورها التوضيحية مشابهة إلى تلك المعاصرة لها في الفن البيزنطي، منها لوحة الصعود، (صعود المسيح إلى السماء) وأخرى تمثل صلب المسيح (الشكل 16) وهي أشبه بفن الأيقونات. ولم تقتصر التأثيرات الشرقية على مخطوطات سوريا وإنما تعدتها إلى أرمينية إذ إن بعضها يشابه الأعمال السورية التي تعود إلى القرن السادس الميلادي.

وتأثرت المخطوطات السريانية التي صورت في الموصل في العصر الإسلامي بالأساليب الإسلامية المعاصرة، لها ومنها لوحتان الأولى عنوانها زواج في قانا 1219-1220م (الشكل 17) وأخرى تمثل ولادة المسيح تعود إلى 1216م (الشكل 18).

الهالة في المدرسة العربية الإسلامية للتصوير:

انتقلت الخلافة الإسلامية في العصر الأموي إلى دمشق وأصبحت العاصمة في سنة 661م. وكانت إلى وقتٍ متأخر مركزاً من مراكز الحضارة الرومانية والبيزنطية. وتوسعت في هذا العصر رقعة العالم الإسلامي حين فتح العرب شمال إفريقيا سنة 670م وفي سنة 711م وصل العرب إلى الأندلس وإلى السند، وفي 730م كانت الجيوش العربية قد وصلت إلى فرنسا.

تطورت الفنون بوصفها مظهراً من مظاهر الحضارة العربية الإسلامية وتطور فن التصوير تحديداً وهو الذي لا يشتمل على التصاوير الجدارية والرسوم على الخشب والجلد فحسب وإنما تعداها إلى الرسم على الزجاج والفسيفساء والفخار.

إن أقدم الرسوم التي تعود إلى العصر الأموي تلك الموجودة في فسيفساء قبة الصخرة 692م والجامع الأموي 705-715م واستخدمت فيها عناصر زخرفية استمدت

أصولها من البيئة السورية المتمثلة بالتأثيرات الهلنستية والبيزنطية وعناصر شرقية من وحدات زخرفية ذات أصول إيرانية ظهرت في الفن السوري قبل الإسلام.

ويتجلى الأسلوب الأموي الذي هو امتزاج من أساليب فنية سابقة للإسلام في الرسوم الجدارية والأرضية للقصور الأموية كما في قصر هشام بن عبد الملك 724-743م المسمى (خربة المفجر). وفي رسوم الفريسكو في قصير عمرة الذي ينسب إلى الوليد بن عبد الملك 705-715م ورسوم مائية تمثل مختلف المواضيع، وأهمها الموجودة في نهاية الرواق المؤدي إلى قاعة الاستقبال. تمثل شخصاً جالساً على العرش تحيط برأسه هالة مدورة يعتقد بأنه الخليفة ومعه مرافقون وقد رسمت بأسلوب بيزنطي. (الشكل 19)

إن الصراع الذي حدث بين التقاليد الفنية المحلية في سوريا ومصر وشمال إفريقيا وأسبانيا قبل الفتح الإسلامي وهي كما أوردنا سابقاً: عناصر هلنستية وبيزنطية مع التقاليد الساسانية التي برز طابعها في قاعة الحريم من قصر الجوسق في سامراء الذي بناه المعتصم 221-227هـ/836-842م. إذ توجد رسوم تمثل راقصات وأشكال آدمية وحيوانية وطيور. وعلى نصف أسطوانية من الفخار مطلية بماء الجير تمثل شخصاً يحمل على كتفيه حيواناً ويرتدي قميصاً فوق سروال يصل إلى قدميه وحول رأسه هالة مستديرة. ويبدو الثوب خالياً من الطيات ولكنه مملوء بالزخارف النباتية، وهو أسلوب متميز في زخرفة الملابس عرف في سامراء واستخدم في رسوم المخطوطات في المدرسة العراقية (العربية) في القرن الثالث عشر الميلادي. وتميزت رسوم سامراء بالميل إلى الابتعاد عن محاكاة الطبيعة وإلى التسطيح وعدم مراعاة النسب وإهمال المنظور، وهذه كلها من مميزات التصوير الإسلامي بشكل عام.

لقد عرفت هالات النور المدورة في العصر الأموي وكانت. بداية استخدامها على الدينار الأموي الذي ضرب في زمن عبد الملك بن مروان سنة 76هـ (الشكل 20) يظهر فيها عبد الملك وقد أحيط رأسه بهالة مدورة إجلالاً له. وكان ظهورها ثانية حول رأس الخليفة في جدارية قصير عمره. وفي عصر سامراء نجدها حول رأس الشخص المرسوم على نصف أسطوانة، من الفخار السابق ذكرها. ويبدو أسلوب سامراء في بعض الرسوم الجدارية في حمام فاطمي اثنان منها تمثل شخصا جالساً

تحيط برأسه هالة مدورة (الشكل 21). ويعد هذا بداية للأسلوب الذي استخدم في تصوير المخطوطات في أواخر القرن الثاني عشر الميلادي وخلال القرن الثالث عشر الميلادي.

كما أن أسلوب سامراء يبدو جليّاً في رسوم الكابيلا بلاتينا في بالرمو سنة 1140 (الشكل 22) ويعتقد بأنها من، عمل فنانين مسلمين استخدمهم النورمانديون بعد زوال دولتهم التي حكمت صقلية في المدة ما بين 827-1061م.

هالات النور في مخطوطات المدرسة العراقية:

تعد المدرسة العراقية في بغداد أساس المدرسة العربية في التصوير الإسلامي، وقد أثرت في مراكز أخرى للتصوير مثل مدرسة واسط والموصل وسوريا ومصر والمغرب والأندلس، كما يبدو هذا التأثير في بداية نشوء المدرسة المغولية الإيرانية، إذ يتجلى ذلك بوضوح في مخطوط الآثار الباقية الذي نسخ في تبريز 1308م قبل أن تنتهج أسلوباً جديداً فيما بعد متأثراً بأسلوب الشرق الأقصى. واستمر ازدهار مدرسة بغداد في التصوير لحين سقوطها بيد المغول عام 656هـ/1258م، وبذلك انفردت المراكز الفنية في العالم الإسلامي بأساليب أخرى مختلفة.

استخدمت هالات النور في المدرسة العربية متأثرة بتلك التي استخدمت عند البيزنطيين حول رأس المسيح والقديسين. ويعزى ذلك إلى ازدهار حركة الترجمة منذ العصر العباسي الأول في عهد الخليفة المأمون، وقد صورت مخطوطات ترجمت عن اليونانية مثل الترياق لجالينوس ومادة الطب لديوسكوريدس، ومخطوطات عربية أدبية مثل مقامات الحريري ورسائل إخوان الصفا وعجائب المخلوقات وكليلة ودمنة وأخرى علمية مثل الحيل الميكانيكية (الكتاب الجامع بين العلم والعمل) وكتاب البيطرة الذي يعنى بتربية الخيل.

إنَّ استخدام هالات النور في المدرسة العربية لا تدل على قدسية ما وإنما لتحديد الشيء المهم في الصورة إذ إنها رسمت حول رأس أهريمان روح الشر في صورة من مخطوط الآثار الباقية تضم آدم وحواء أيضاً وقد أحيط رأسهما بالهالة نفسها (الشكل 23) فضلاً عن استخدامها حول رأس النبي (ﷺ) من المخطوط نفسه.

ونراها في نسخة من مخطوط الترياق المحفوظ في المكتبة الوطنية في فيينا وقد استخدمها الرسام حول رأس الطير وحول زهرة برية فضلاً عن استخدامها للأشخاص في الصورة (الشكل 24) وهذا بخلاف هالات النور التي استخدمت فيما بعد في مدارس التصوير الإسلامية الأخرى مثل المغولية والإيرانية في القرن الرابع عشر والتيمورية في القرن الخامس عشر والصفوية في القرن السادس عشر، فقد استخدمت حول رؤوس الأنبياء والملائكة مظهراً من مظاهر التقديس وترسم بشكل اللهب الذي يحيط برأس بوذا في آسيا الوسطى والصين مثل بوذا من القرن الثامن أو التاسع الميلادي الذي يبدو جالساً على عرش اللوتس (الشكل 25) أو مثل بوذا الصيني إذ إن العلاقات بين الصين والمنطقة العربية تعود إلى القرن الأول. وكان لها الأثر في النتاجات الصناعية في العصور الإسلامية الأولى إلا أن الاهتمام بالتصوير الصيني يبدو بشكل واضح في المخطوطات التي صورت في العصور الإسلامية في إيران منذ القرن الخامس عشر.

اقتبس البيزنطيون الهالة المدورة عندما حكموا الشام واستخدمت حول رؤوس الأباطرة قبل الميلاد وفيما بعد حول رأس المسيح والقديسين تعبيراً عن الاهتمام والتقديس لشخوصهم. ويعتقد بعضهم بأن المدرسة العربية في بغداد قامت على أكتاف جماعة من المصورين من أتباع الكنيسة الشرقية أو من تتلمذ لهم فعادت الهالة إلى أصولها العراقية ولكن بشكل جديد لتستخدم في تصوير المخطوطات التي نسخت في هذه المدرسة. ففي مادة الطب يتجلى التأثير البيزنطي بشكل واضح في نسخة منه محفوظة في مكتبة أيا صوفيا في اسطنبول (الشكل 26) نسخها ورسمها عبد الله بن الفضل سنة 621هـ/1224م أو في مخطوط بالعنوان نفسه محفوظ في أكسفورد نسخه الحسن بن أحمد بن محمود النشاوي 637هـ/1240م في المدرسة النظامية ببغداد من دون ذكر اسم الرسام. كذلك في نسخة من مخطوط مادة الطب محفوظة في طوبقا بو سراي في اسطنبول مؤرخة 626هـ/1229م خطها أبو يوسف بهنام بن يوسف الموصلي ورسمها عبد الجبار النقاش في الموصل، وهذا يشابه مخطوط ديسكور يدس باليونانية الذي رسم على الرق منذ القرن التاسع وهو محفوظ في المكتبة الوطنية في باريس وكتب قبل

512م للأميرة جوليانا أنيقيا، ويبدو أنَ الرسام قد تأثر فيه في استخدام هالات النور المدورة.

ففي صوره منه تمثل العالم ديسكوريدس يجلس على كرسي عالٍ فخم وقد وضع قدمه اليسرى على منضدة صغيرة ويبدو من ملابسه وهالة النور المدورة حول رأسه، أنه قد تأثر بالأساليب البيزنطية، وأمامه تلميذان بملابس إسلامية ومن دون هالة. إلا أن ديسكوريدس في صورة أخرى رسم وهو جالس على مصطبة واطئة نسبيا عرفت بالرسوم البيزنطية المتأخرة فضلاً عن أنَ هالة النور لم تظهر حول رأس ديسكوريدس الذي يبدو بملابس وعمامة إسلامية مما يدل على عدم اهتمام المسلمين بالهالة (الشكل 27)

و في مخطوط مادة الطب 621هـ/1224م المحفوظ في متحف المتروبوليتان في نيويورك هناك صورة تمثل موضوع الصيدلية. تبدو هالات النور المذهبة وقد أحاطت بها دوائر سوداء مزدوجة استخدمت حول رؤوس الأطباء بمساحة أكبر من تلك التي تحيط برؤوس الأشخاص الآخرين في الصورة لما لهم من أهمية إنسانية. وتبدو في هذه الصورة تأثيرات تجمع بين الفارسية والبيزنطية والعربية (الشكل 28).

من المخطوطات الأدبية التي صورت في المدرسة العراقية مخطوط عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات صور في مدينة واسط سنة 678هـ/1280م وهو محفوظ في مكتبة الدولة في ميونخ وهو يتناول الكائنات الحية والعلوم الفلكية ويتحدث عن الملائكة. وقد رسمت الملائكة وقد أحاطت هالة مدورة بروؤسها وتبدو فيها تأثيرات من الشرق الأقصى واضحة في سحنة الملكين المغولية. ونسخة أخرى من هذا المخطوط محفوظة في واشنطن تأريخها 1370-1380م وتنسب إلى العراق من دون تحديد المدينة التي استنسخت وصورت فيها. نجد هنا بأن هالة النور قد اختفت من رؤوس الملائكة، كما تبدو التأثيرات الفارسية والمغولية في أسلوب مصورات هذا المخطوط من حيث الملابس وأغطية الرأس. ولكن الكثير من القيم الفنية في هذه الرسوم وأسلوب تصويرها قريب جداً من مخطوط ميونيخ على الرغم من أن تصوير الملائكة فيها وألوانها القليلة المزوجة رسمت بالطريقة العربية.

ومن الكتب المهمة التي صورت في هذه المدرسة مخطوط الأغاني ويتألف من عشرين جزءاً وقد أنجز في سنة 1219، واستغرقت كتابته أربع سنوات وبقيت منه ستة أجزاء تضم صوراً غرراً وهي: المجلد الثاني والرابع والحادي عشر (مؤرخ سنة 1217 ومحفوظ في المكتبة الوطنية في القاهرة)، والمجلدان السابع عشر والثامن عشر (في مكتبة الأمة في اسطنبول) أما العشرون ففي المكتبة الملكية في كوبنهاكن. خمسة من هذه الأجزاء تظهر حاكماً في وضعيات مختلفة يهيمن فيها على موضوع الصورة إذ يبدو هذا الشخص أكبر حجماً ممن حوله.

إن الشكل المميز للحاكم الذي تم اختياره لغرة معينة مأخوذ من الحكاية التي تلي الصورة وفي الغرة (الشكل 29) يبدو فيها حاكم متوج مع ندمائه وقد أمسك بقوس وسهم رمزاً لقوته ولأهميته وأحيط رأسه بهالة ذهبية، وعلى جانبيه ثماني فتيات، أربع في كل جانب وقد أحيطت رؤوسهن بهالات مدورة. كما تميز الحاكم بكبر حجمه وقد أمسكت جنيتان بوشاحٍ كبيرٍ حول رأسه من الجانبين وينسب هذا المخطوط إلى مدرسة الموصل في شمال العراق سنة 1218-1219 ويبدو التأثير الفارسي والتركي في هذه الصورة. ولا غرابة في ذلك فإن الكثير من صانعي التحف المعدنية الإيرانيين هاجروا إلى شمال العراق بعد اجتياح المغول لإيران.

وفي نسخة من مخطوط رسائل إخوان الصفا محفوظة في اسطنبول كتبت في بغداد سنة 686هـ/1287 في صورتين منها تبدو متميزة في ألوانها وفي الاهتمام بالمكان من جهة الأقواس المعقودة والزخارف المتنوعة والستائر الملفوفة على الأعمدة والبناء المضلع الذي أعطى بعداً ثالثاً للصورة، وقد حاول الفنان إظهار العلاقة بين الأشخاص الموجودين في الصورة وهم العلماء الخمسة (إخوان الصفا) اثنان منهم في الصورة الأولى وثلاثة آخرون في الصورة الثانية (الشكل 30). استخدمت هالات النور المزدوجة حول رؤوس العلماء في الطابق الأسفل، كما استخدمت هالة بثلاث دوائر حول رأس أحد العلماء الكبار. فقد تميز عن الآخرين بلون ملابسه وغطاء رأسه، وقد رفع يده اليمنى وكأنه يتحدث إلى من حوله إذ يظهر أحدهم وهو يكتب والآخر يتابع ماهو مكتوب لديه. أما في الطابق العلوي فهناك اثنان من الكتبة أحيطت رؤوسهم بهالاتٍ مزخرفة لم يسبق أن استخدمت من قبل.

ومن المخطوطات المهمة والشهيرة التي صدرت في المدرسة العراقية مخطوط مقامات الحريري من العصر العباسي رسمها يحيى بن محمود الواسطي توجد أجزاء منها في المكتبة الوطنية في باريس وقد أنجزت في بغداد سنة 634هـ/1234م وهي تمثل جميع الصفات المتميزة للمدرسة العراقية في معالجة الإنشاء التصويري وفي رسم الإنسان والحيوان والأجواء المحيطة بهم. وكانت المقامات تعكس صور الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لبغداد في ذلك العصر.

استخدم الواسطي هالات النور المدورة لأمراء وأشخاص مهمين في الصورة مثلاً لصاحب المخطوط وزوجته وللحاكم والوالي والعالم ولبطل المقامات الحارث بن همام. ويشخص المقام الاجتماعي لهؤلاء بهيئتهم ووصفهم والوسط الذي يعيشون فيه وفي صورة تمثل قافلة للحج من المقامة الحادية والثلاثين استخدمت هالة النور حول رأس الشخص المسؤول عن موكب الحج الذي يمتطي حصاناً وحول رأس الشخص الذي يقود الحصان والذي قد يكون دليل القافلة. فقد أظهر الواسطي أهميتهما ومسؤوليتهما عن حماية ونجاح هذه الحملة (الشكل 31) كما نجدها في لوحة الولادة من المقامة التاسعة والثلاثين إذ استخدمت حول رأس المرأة التي هي موضوع الصورة ولزوجها صاحب الدار لأهميتهما في الحدث في حين أننا نجد الأشخاص الآخرين من دون هالات.

والنسخة الثانية من المقامات محفوظة في متحف لنينغراد ولا يعرف اسم الناسخ أو اسم الرسام ولكن ينسبها أتنكهاوزن إلى بغداد سنة 1225-1235، وقد استخدمت هالات النور في بعض مصوراتها لإبراز أهمية هؤلاء. وعلى سبيل المثال لا الحصر تلك الموجودة حول رأس قادة السفينة في المقامة التاسعة والثلاثين. وفي صورة أخرى تمثل الموكب الضائع من المقامة الرابعة والثلاثين استخدمت هالة ذهبية حول راس امرأة محجبة بحجاب اسود تفصل بين حجابها الأسود وبين سواد الخيمة التي خلفها (الشكل 32) هذا بخلاف النسخة التي صورت في سوريا سنة 1300م وقد استخدمت فيها هالات النور حول رؤوس الأشخاص جميعاً في الصورة مما يدل على عدم الاهتمام بها إنما استخدمت بوصفها مظهراً فنياً من مظاهر أسلوب المدرسة العربية في بغداد كذلك كجزء مكمل لجمالية الصورة. ولا غرابة

فإن من قام برسمها فنان سوري هو غازي بن عبد الرحمن الدمشقي. وعلى الرغم من تطور اللغة التصويرية هنا فإن روح المقامات البغدادية استمرت حتى العقود الأولى من عصر المماليك في سوريا ومصر.

يتجلى أسلوب مدرسة الموصل في مخطوط آخر من سوريا هو دعوة الأطباء، ويعود إلى سنة 672هـ/1273م كما صورت نسخة من مقامات الحريري في مصر في عصر المماليك سنة 734هـ/1334م (الشكل 33) يتجلى في رسومها بعض التاثيرات الفارسية إلا أنها متأثرة بشكل مباشر بغرر بعض المخطوطات الموصلية كغرة مخطوط الأغاني وغرة مخطوط الترياق المحفوظ في فيينا. إلا أن مخطوط مقامات الحريري هذا يبدو على شخوصه الجمود بعكس ما عرف عنه في الغرر المشار إليها وتختلف عن مدرسة الموصل في إهمال هالات النور تماماً في مخطوط مصر. إلا أن الهالة عادت لترسم حول رؤوس الأشخاص في نسخة من مقامات الحريري تعود الى 738هـ/1337م محفوظة في مكتبة بودليان في اوكسفورد تنسب إلى عصر المماليك في سوريا، إذ عاد المصور إلى استخدام هالات النور ثانية، فضلاً عن الأسلوب العربي في مدرسة بغداد والموصل ولكن الأخيرة (الموصل) في مرحلة من المراحل أهملت الهالة في مخطوطات صورت فيها أثناء النصف الثالث من القرن الرابع عشر الميلادي مثل كليلة ودمنة في سنة 755هـ/1354م وكتاب الحيوان من الحقبة الزمنية نفسها.

أما المدرسة المغربية الأندلسية فقد أهملت هالات النور في مخطوطاتها، وكلها تعود إلى القرن السادس عشر الميلادي، إذ أدخلت أساليب جديدة للتصوير الإسلامي في الأندلس مستمدة من الأساليب الغوطية.

الخلاصة:

إن العلاقات السياسية والتجارية التي قامت بين الحضارات الإنسانية منذ بداية التأريخ وحتى العصور الإسلامية، تلك الحضارات التي امتدت ما بين الشرق الأقصى والغرب مروراً بالشرق الأدنى كانت مدعاة لامتزاج الأفكار والعقائد الدينية مع مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية مدعاة للاتفاق في

التعبير عن مزاولة تلك العقائد وان اختلفت في ممارسة طقوسها ظاهرياً وليس مضموناً من إقليم إلى آخر.

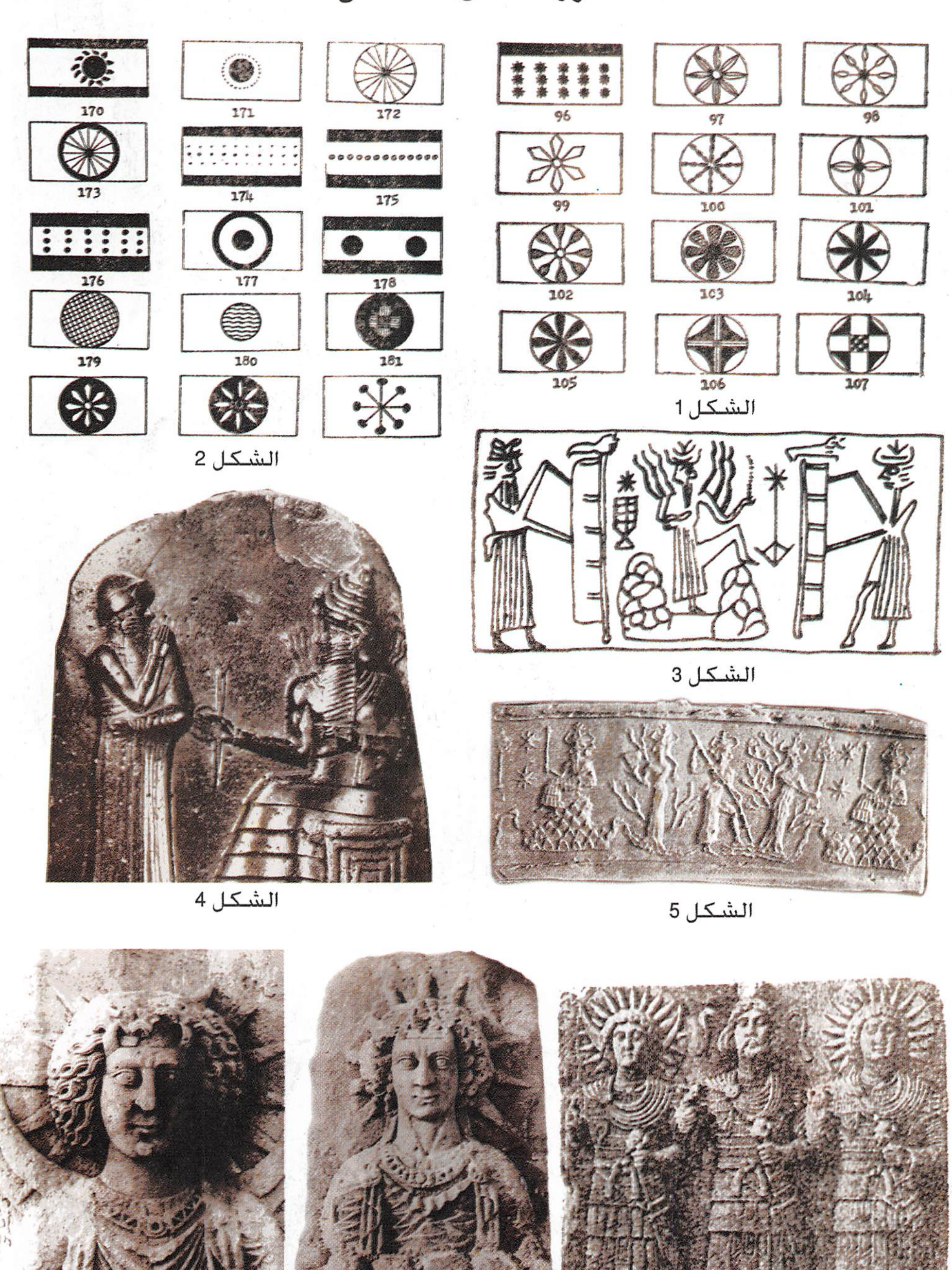
فكان لعبادة الظواهر الطبيعية منذ نشوء حضارة وادي الرافدين ووادي النيل لتقديس الشمس والقمر - تحديداً - النصيب الأوفر في الحياة الدينية. كما كان لها المكانة نفسها عند الشعوب والأقوام في حضارة بلاد السند، وقد عبرت هذه الحضارات بأشكال مختلفة منها الهالة المدورة التي تحيط برؤوس الأشخاص، إذ يعتقد البعض بأن أصلها من شرق آسيا، فقد عرفت في الفن البوذي في جندهار (قندهار) في نهاية العصر الهلنستي وبداية العصر المسيحي، وقد رسمها أتباع مزدك على هيئة إكليل من النار.

إلا أن الهالة المدورة عرفت في العراق في مدينة الحضر منذ القرن الأول الميلادي واقتبستها تدمر من الحضر. إذ سبق وأن استخدمت حول رؤوس آلهتها وهي مدة سبقت ظهورها في تماثيل بوذا في القرن الثالث الميلادي. كما اقتبسها الرومان من التدمريين واستخدمها البيزنطيون حول رؤوس الأباطرة قبل المسيح وحول رأس المسيح والقديسين فيما بعد.

ولا تشير الهالة في التصوير الإسلامي إلى قدسية ما، فكما استخدمت حول رؤوس الأنبياء، رسمت حول رؤوس آخرين مثل اهريمان وحول رأس نبوخذ نصر وهو يحرق هيكل سليمان في أورشليم سنة 586ق.م وحول رأس امرأة تحمل الخمر لبعض أناس متجمعين في سوق عكاظ.

وعليه.. فإن استخدام الهالة في المدرسة العراقية (العربية) كان إشعاراً بسمو الشخص أو تأكيد ملامحه أو للزينة أو لأهمية ما. مثل استخدامها حول زهرة أو طير. ومرت هذه الهالة عبر رحلة طويلة من وادي الرافدين إلى أقاليم المعمورة شرقاً وغرباً لتعود ثانية إلى موطنها الأول بمظهرٍ جديدٍ ومضمونٍ مختلف.

صور الفصل الخامس



الشكل 1

الشكل 2

الشكل 3

الشكل 4

الشكل 5

الشكل 6

الشكل 7

الشكل 8



الشكل 9

الشكل 10

الشكل 11

الشكل 12

الشكل 14

الشكل 13

الشكل 15

الشكل 16

الشكل 17



الشكل 18

الشكل 19

الشكل 20

الشكل 21

الشكل 22

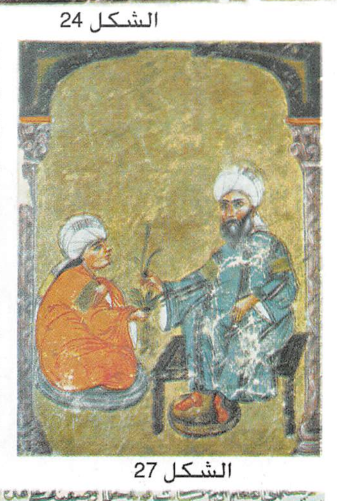
الشكل 23

الشكل 25

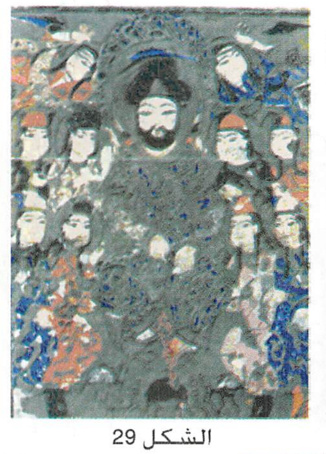


الشكل 24

الشكل 26

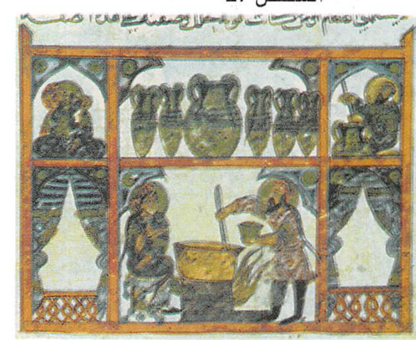


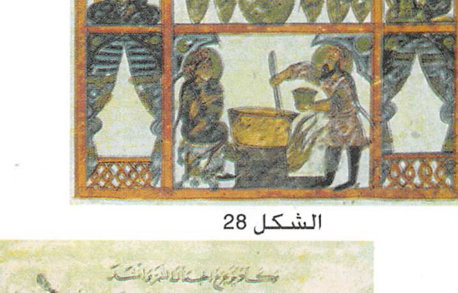
الشكل 27



الشكل 29

الشكل 30



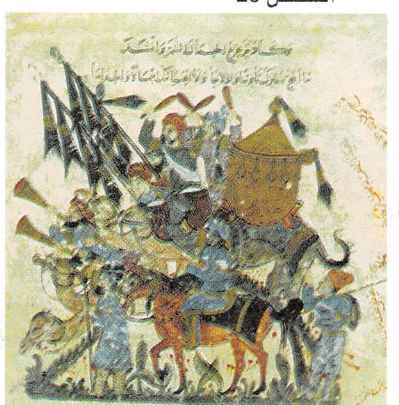


الشكل 28





الشكل 32



الشكل 31



الشكل 33

الفصل السادس

قراءة في منمنمة

من مخطوطة عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات لزكريا القزويني

مهاد تاريخي:

تعد مخطوطة عجائب المخلوقات وغرائب الموجدات موسوعة في علم الطبيعة والسياسة والأدب والتاريخ. كتبها جمال الدين أبو يحيى زكريا القزويني وكان علماً من أعلام الجغرافية عند العرب، وهو أول باحث عربي كتب في الجغرافية والطبيعة. وقد ترجم كتابه عجائب المخلوقات إلى اللغات الإنكليزية والفرنسية والألمانية والفارسية والتركية. كما توجد نسخة منه في مكتبة الكونغرس الأمريكي.

ومن المرجح أن أول مخطوطة مصورة من الكتاب ترجع إلى سنة 678هـ-1280م خلال حياته في واسط وهي موجودة حالياً في متحف ميونخ ويعتقد بأن المنمنمات التي رسمت فيها بإشراف المؤلف نفسه.

يتألف الكتاب من توطئة تليها أربع مقدمات وتأتي بعدها معالجة المصنفات إلى قسمين يحملان اسم مقال. وفي التوطئة يتحدث المؤلف عن أسباب وضعه للكتاب وعن كيفية جمع مواده ومصادره حيث يقول «وقد حصل لي بطريق السمع والبصر والفكر حكم عجيبة وخواص غريبة فأحببت أن أقيدها لتثبت، وكرهت الذهول عنها مخافة أن تفلت». ثم يشرح عنوان الكتاب الذي تتضمن محتوياته أربع مقدمات: الأولى بعنوان «في شرح العجيب الذي هو حيرة تعرض الإنسان لقصوره عن

معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثره فيه». وفي المقدمة الثانية يعمد المؤلف إلى تقسيم المخلوقات منها ما هو «يشغل حيزاً كالجسم وإن لم يكن حيزاً فهو الجوهر الروحاني». ثم يتناول الإدراك للكليات والجزئيات والأمور المحسوسة بالحواس الخمس.

أما المقدمة الثالثة فتتضمن معنى الغريب «الذي هو كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعروفة والمشاهدات المألوفة، وذلك من تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية كمعجزات الأنبياء».

وفي المقدمة الرابعة يقسم المؤلف الموجودات المعروف أصلها ولا يمكن النظر فيها. وقد حاول المؤلف في هذه المخطوطة أن يدخل المعلومات الإسلامية عن الملائكة والشياطين في تحليله لتركيب العالم الذي اتخذ طابعاً علمياً. ونجد أسماء وتعريفات وحكايات متنوعة تتضمن معلومات وفيرة حافلة بالمعارف الفكرية والعلمية والأسطورية التي كانت منتشرة في عصره.

وقد صورت مخطوطة أخرى من عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات قرابة 1370-1380م تتضمن صوراً كثيرة. وهي محفوظة حالياً في متحف فرير للفن في واشنطن. ومن هذه الصور منمنمات تمثل الملائكة، منهم حملة العرش، وجبرائيل وميكائيل وإسرافيل. ويعتقد بعض المعنيين بالفنون الإسلامية بأنها صورت في مصر في عصر المماليك في القرن الرابع عشر للميلاد. ولكن الصور رسمت بأسلوب قريب من مخطوطة ميونخ الذي يحمل سمات أسلوب المدرسة العربية المعروفة في بغداد حيث الاهتمام بالموضوع دون خلفية الصورة ونظراً لما تتسم به منمنمة الملك إسرافيل (الشكل 1) من تفرد ألوانها من بين المنمنمات المتوفرة بين أيدينا من جهة، ولكونها غنية بمضمونها من جهة أخرى. فقد ارتأينا أن ندرسها دراسة تحليلية.

دلالة الصورة الدينية والفنية:

لقد ورد في مخطوطة عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات وصف دقيق للملائكة وملابسهم وألوانهم. فقد تحدث المؤلف عن حملة العرش وهم بأربع صور: آدمي وبقر، ونسر، وأسد (الشكل 2) فيوم القيامة يشفع كل منهم إلى جنسه. ثم

يصف جبرائيل أمين الوحي، وميكائيل الموكل بالأرزاق للأجساد وبالحكمة للنفوس. وهو قائم على البحر المسجور[1] وإسرافيل مبلغ الأوامر ونافخ الأرواح في الأجسام يوم القيامة.

ولم يرد اسم إسرافيل في القرآن الكريم ولكن جاء في التقليد لمجموعة من التفاسير والحكايات وقصص الأنبياء وأخبار الصالحين التي تداولها المفسرون والقصاصون. فالطبري والكسائي (في عجائب الملكوت). التي لخصها القزويني في عجائب المخلوقات ودَوَّنها أصحاب المجاميع المتعلقة بشخصيات العهد القديم والعهد الجديد، ثم ملك الموت وملائكة أخرى بأشكال مختلفة منهم الحفظة أو الكرام الكاتبون الموكلون بالإنسان أحدهما عن يمينه يسجل حسناته والآخر عن يساره يسجل سيئاته. وهاروت وماروت وهما ملكان معذبان في بابل. ومنكر ونكير والكروبيون وهم العاكفون في حظيرة القدس، ورضوان خازن الجنة، ومالك خازن النار.

وقد وصف المؤلف بشكل دقيق كل واحد من هؤلاء الملائكة، وقد ورد في وصف الملك إسرافيل بأن (له أربعة أجنحة أحدهم سد به المشرق، والآخر سد به المغرب والثالث ينزل من السماء إلى الأرض، والرابع التثم به من عظمة الله تعالى، قدماه تحت الأرض السابعة ورأسه ينتهي إلى أركان قوائم العرش، وبين عينيه لوح من جوهر فإذا أراد الله عز وجل أن يحدث أمراً في عباده أمر القلم أن يخط في اللوح ثم أدنى اللوح إلى اسرافيل فيكون بين عينيه). كما يصف شكله بأن (لون وجهه أبيض يميل إلى الحمرة ويميل وجهه إلى الطول وعيناه سوداوان وملبوسه اخضر ومن فوق الأخضر نمتانه حمراء. يقبض بكلتا يديه على الصور (البوق) وقد وضع نهايته في فمه. وعمامته كبيرة بيضاء مرصعة بالذهب وغرزته من قبل وجهه وله ظفيرة واحدة تصل إلى طرف جناحه الذي التثم به. ورأس الظفيرة كالعين مكتوبة بالذهب وهو رافع رأسه بالصور شاخصاً ببصره نحو العرش ينتظر أمر الله بالنفخ فيه. وفوهة البوق كعرض السماوات والأرض فإذا نفخ صعق من في السماوات والأرض إلا ما شاء الله.

1- البحر المسجور: الموقد المحمي بدرجة التنور (الطبرسي في مجمع البيان في تفسير القرآن).

تبدو صورة الملك إسرافيل في كتاب عجائب المخلوقات كما جاء وصفه في الكتاب نفسه وقد رسمت بشكل جانبي ضمن ما جاء في المتن شأنها شأن منمنمات المدرسة العربية في العصر العباسي دون أن تحدد بإطار، وتبدو كأنها معلقة في الهواء عدا الصور المرسومة في غرة الكتاب فقد كانت تحدد وتلون خلفياتها وتؤطر بإطار مذهب.

ويبدو الملك فيها وقد ارتدى قميصاً أخضر اللون بنصف كم مزين بزخارف ذهبية تتناثر فوق خطوط سوداء متموجة وتتجمع بشكل متداخل (كزخرفة الرقش العربي) على كتفه الأيمن ويبدو تحت القميص رداء اصفر اللون يصل إلى منتصف ساقيه ويغطي ذراعيه حتى الرسغين. وتحت القميص تظهر صدرية بيضاء منقوشة بزخرفة دقيقة ذات لون ذهبي وقد تقلد وشاحاً بنفسجياً عقد وراء ظهره، وتمنطق بحزام كبير ذي لون أحمر معقود بعقدة كبيرة عند الخصر من الأمام.

وقد امتد أحد طرفيه إلى الأمام بنهاية مزدوجة مدببة ذات لون بني، وقد انسدل الطرف الآخر بجزأين طويلين وبنهايات ذات لون أخضر تتراكم فيه طيات الحزام بخطوط ملتوية متجمعة. وقد ارتدى عمامة كبيرة بيضاء فوق قلنسوة ذات لون اصفر مشابه للون الرداء. وهي ذات طرف يتدلى باتجاه وجهه بطيات ظاهرة، وتحت العمامة تمتد ظفيرتان سوداوتان، وقد وضع في أذنه اليمنى قرطاً ذهبياً.

أما أجنحته فقد رسمت بتفاصيل قليلة حيث إن الجزء الأعلى يبدو ذهبياً تليه مجموعة من الريش رسمت بخطوط تحدد شكل الريش دون تفاصيل دقيقة، والجزء الذي يليه رسم بلون أخضر غامق يقارب في قيمته اللونية لون القميص. أما تفاصيل الريش فقد رسمت باللون الأسود. وتحت زاوية الجناح رسمت تفاصيل لكتلة من الريش تبدو في جناح إسرافيل ذات لون أخضر فاتح. وخلف الملك ظلال لجناحين كبيرين مفتوحين بلون ذهبي.

لقد اتصلت ثلاثة من الأجنحة من أطرافها بنهاية واحدة مدببة التف بها تنين ذهبي اللون، والتنين عنصر عرف في وادي الرافدين ويرز في منحوتاته البارزة وبأشكال مختلفة منذ العصور السومرية. (الشكل 3) ولقد استخدم التنين في الفن الإسلامي كنوع من الزخرفة في العصر السلجوقي الأخير. ورأس التنين هذا يبدو في

بعض مصورات مخطوطة عجائب المخلوقات متصلاً بالأجنحة وعلى سبيل المثال لا الحصر في صورة الكواكب الخمس عشرة التي يحدد المؤلف مواقعها ومواضع صورها من فلك البروج مثل كوكبة قنطورس[1] وكوكبة القوس (الشكل 4). أما الصور (البوق) فلونه ذهبي رسمت حدود شكله باللون الأسود. وتبدو يدا الملك وكأنها تخرج من كم واحدة.

تقنيات الصورة:

تجدر الإشارة إلى معرفة تقنيات الألوان المستخدمة ورموزها ودلالاتها في هذه المنمنمة. لقد استخدم الفنان الألوان: الأبيض والأحمر والأخضر والأصفر. والجمع بينها يزيل الكآبة من النفس ويبعث السرور. (فالأبيض يوافق السلام والأصفر للإيمان والأزرق الغامق للإحسان، والأخضر للاطمئنان، والأزرق المائي للإيقان والأحمر للعرفان والأسود للهيمان ونور الذات). كما استخدم اللون الأسود والبنفسجي والذهبي والبني. ولهذه الألوان دلالاتها عند العرب في العصور الإسلامية.

يرد في اللون الأبيض الكثير من الأحاديث والروايات حيث يروى عن رسول الله (ﷺ) أنه قال «البسوا من ثيابكم البيض». وكان يرتدي الملابس البيضاء ولواؤه أبيض يوم فتح مكة. وكان هذا اللون أكثر شيوعاً في ألبسة الرأس، وهو اللون المفضل في الإحرام.

فالأبيض في قميص الملك الداخلي رمز النقاء والطهارة والعمل الصالح كذلك في عمامته البيضاء الكبيرة بتلافيفها التي حددت بخطوط سود رفيعة.

واللون الأحمر من الألوان الشائعة عند العرب وقد قالوا (الحمرة ثوب الشهرة). وكان العرب إذا ما سودوا رجلاً عليهم ألبسوه عمامة حمراء، وهو أيضاً لباس الأشراف. وكان شعار مضر في الحرب العمائم والرايات الحمر. وقد عدّ اللون الأحمر رمزاً للعواطف ورمزاً للغضب وللخطر.

1- القنطورس: حيوان خرافي بجسم حصان يبرز من صدره إنسان له رأس ويدان ويحمل في احدهما رمحاً.

لقد أعطى الفنان في صورة الملك السيادة للون الأحمر في حزامه وأجنحته وكأنه يريد أن يعبر عن الخطر الذي تمنطق به الملك وما يعتمل في صدره من عواطف ثائرة وهو يتهيأ للنفخ في الصور.

أما اللون الأخضر فقد ورد ذكره في القرآن الكريم أنه لباس أهل الجنة. وتذكر المصادر بعض الثياب الخضر ومنها (الحضرمي والجنادي الأخضر الذي سترت به الكعبة). أما الرداء الأخضر للملك فهو رمز للحياة والنبل والخلود وقد لون الفنان به أجنحته وساقيه أيضاً.

واللون الأصفر من الألوان التي ورد ذكرها في الملابس الإسلامية فقد ورد في الأحاديث النبوية ذكر القميص الأصفر والثوب الأصفر، والملاءة الصفراء والملحفة الصفراء). وكان الخف الأصفر من لباس الأرستقراطية. وكان شعار أهل اليمن في الرايات اللون الأصفر. أما دلالة هذا اللون في لباس الملك فهي تعني الرفعة حيث إنه يرتدي لوناً مضيئاً وكأنه استمد نسيجه من خيوط الشمس الذهبية. كما لون الفنان الصور باللون الذهبي لما لهذا اللون من توهج نوراني يدل على الإرادة والقوة.

أما اللون الأسود فقد ورد بأن الرسول (ﷺ) (كان يكره السواد إلا في ثلاث الخف والعمامة والكساء). فقد كان الأسود مباحاً ولكنه غير محبب. كما أصبح شعاراً للدولة العباسية فازدادت أهميته. استخدم الفنان في رسم صورة الملك الخط الأسود لتحديد بعض أجزاء الصورة. كما أن هذا اللون في ظفائر الملك جاء مطابقاً لواقعية لون الشعر عند الإنسان.

أما اللون البنفسجي فلم يرد ذكره إلا في نص واحد في كتاب الأغاني حيث يقول (دخل حمزة بن أبيض على سليمان بن عبد الملك فلما مثل بين يديه انشد يقول:

رأيتك في المنام شتت خزاً	على بنفسجاً وقضيت ديني
فصدق يا فدتك النفس رؤياً	رأتها في المنام لديك عيني

فقال سليمان: يا غلام ادخله خزنة الكسوة وأشتت عليه كل ثوب بنفسجي).

والبنفسجي مزيج من اللون الأزرق الذي يدل على الحكمة والصداقة والخلود واللون الأحمر وهو رمز الحب والعواطف المتأججة، ويرمز أيضاً إلى الغضب والخطر فالملك هنا ارتدى وشاح الحب والحكمة والخلود، وينذر البشر بالبعث والنشور.

وعليه فإننا نرى بأن الفنان استخدم مجموعة من الألوان الحارة في تجسيد صورة الملك وهي: الأصفر والأحمر والبني المائل إلى الحمرة إلى جانب ألوان باردة تتمثل بالأخضر والبنفسجي، حيث حقق التوازن والانسجام بين الألوان.

واستخدم اللون الذهبي وهو اللون المحبب إلى العرب لارتباطه بلون الذهب المتوهج. ولا شك بأن هذه الألوان قد مرت بمراحل تقنية حيث إن الفنان كان يستخدم ألواناً من صنعه في تلوين منمنماته ويبذل مجهوداً كبيراً في تحضير أدواته كالفرشاة والألوان والأصباغ والورق وكل ما يحتاجه في عمله. وكان لكل رسام طريقته الخاصة في تحضير الألوان ويعدها سراً من أسرار مهنته ويعلمها لتلاميذه.

هناك نوعان من الألوان: المعدنية والنباتية. وكان المصورون يفضلون الألوان المعدنية لأنها بطبيعتها معتمة غير شفافة وتحتفظ باللون ودرجته ولا يمتزج بعضها ببعض. وبالتالي لا تعطي ألواناً ثانوية.

أما الألوان النباتية فهي شفافة وبذلك يمكن استخراج ألوان ثانوية منها عند مزجها. كما أن الفنان المسلم لم يستخدم الألوان المائية إلا في أواخر عهود التصوير الإسلامي متأثراً بالتصوير الأوروبي وهو سبب من أسباب تدهور التصوير الإسلامي.

وتحضر الألوان المعدنية بسحق المعادن حتى تصبح تراباً ناعماً بواسطة حجر صلد مصنوع لهذا الغرض، أو تسحق بالهاون ثم تنحل عبر قماش رقيق، ثم تخلط بسائل لزج يستعين به المصور في تكوين الأصباغ (وهي ثلاثة: الزلال، والغراء، والصمغ العربي).

وكان الزلال يفضل في العصور الإسلامية الأولى وذلك لاحتفاظ الألوان برونقها ومقاومتها للرطوبة ولا تتلف إذا ما تعرضت إلى الماء. وكان المصور يضيف مادة الشب للزلال عند الحاجة ليخفف من لزوجته.

واستخدم الغراء بدلاً من الزلال، حيث كان يضاف إليه عصير العنب أو محلول السكر ليمنع تشقق الصور من جهة، ولتحتفظ الألوان بلمعانها من جهة أخرى. ولكن هذا اللمعان كان بدرجة أقل من الزلال.

أما الصمغ العربي فكان استعماله قليلاً لأنه أقل تحملاً من المواد وكانت الأصباغ تختلف بألوانها من عصر إلى آخر وفق المادة التي تحضر منها. فاللون

الأحمر يحضر من مزج الكبريت والزئبق في بوتقة مقفلة ، أو من كبريتيد الزئبق، أو (المغرة الحمراء وهي أكاسيد ترابية). أو أحمر الرصاص الناتج من تسخين هذه المادة.

ويحضر اللون الأزرق من اللازورد ، والأصفر من أوكسيد الرصاص. ويحضر الأرجواني من (صدف سمك أرجواني اللون أو من كبريت وزرنيخ أصفر ويسمى الرهج). أما الأبيض فيحضر من أبيض الرصاص أو الطباشير الرقيق. أما اللون البنفسجي الزاهي والقرنفلي فمن (مزيج من الأزرق والقرمز الهندي). واللون القرمزي من الحشرات الجافة من أسرة القرمز التي تعيش على أشجار البلوط والأشواك حول البحر المتوسط. أما الذهبي فيستخرج من معدن الذهب. وكانت الفرشاة تصنع من شعر الحيوانات كالقط والسنجاب.

وكان المصور العربي المسلم يصقل الورق الذي يرسم عليه كي لا يمتص الألوان ويستخدم لذلك زلال البيض أو النشاء المخفف. حيث يوضع المحلول على سطح الورقة بواسطة فرشاة عريضة ثم يترك حتى تجف الورقة ، ثم توضع الورقة على لوح مقوس من الخشب صنع خصيصاً لهذا الغرض، ثم تحك بواسطة المحار أو البلوط حتى تصير لامعة.

بعد الانتهاء من عملية تحضير الأوراق والألوان يحدد المكان المراد تزينه بالصور ويبين الموضوع المراد رسمه. وقد ظل يُعمل بهذه الطريقة في المدرسة العربية، كما أن الصور في هذه المدرسة لا تحدد بإطار إلا نادراً. وكانت الأقدام ترسم بشكل أفقي جانبي في اتجاه واحد وغالباً ما يرسم الشخص بحيث يظهر منه ثلاثة أرباعه كما في الصورة موضوع البحث. ويستخدم المصور أسلوب المستوى الواحد وكان يصاحبه مستوىً آخر إذا ما ضاق خط المستوى الواحد عن استيعاب كل الشخصيات المرسومة.

التحليل:

إن التنوع الخطي واللوني والملمس ظاهرة في رسم صورة الملك حيث يظهر تباين في نوع الخط وحالاته بين خطوط دقيقة استخدمت في طيات الملابس وزركشتها وبين خطوط سميكة ومنحنية ظهرت في تلافيف العمامة والأجنحة.

ورغم التباين اللوني الظاهر بين الأحمر والأخضر في الأجنحة وفي حزام الملك إلا أن الخط المنحني المتقاطع من طرف العمامة يشكل نقطة جذب إلى وجه الملك. ورغم الاتجاه المتنوع لحركة الخطوط إلا أن سيادة الاتجاه إلى خارج حدود اللوحة، وذلك ناجم عن اتجاه البصر المترابط مع اتجاهات خطوط الصور (البوق) وحركة قدم الملك المرفوعة ونهاية طرف العمامة. ورغم كون الخط المتمثل بشكل الحزام هو جزء من الرسم، إلا أن الرسام حقق هيمنة لطرف الحزام المفتوح محققاً عبره توازناً غير مرئي في الصورة.

لقد رُسِمَ الملك بنسب واقعية. وقد أظهر الرسام اهتمامه بشخصية الملك فوضع في كل جزء من الصورة نقطة جذب بصرية. ففي نهاية الأجنحة رَسَم تتيناً وفي نهاية الحزام رَسَم خطوطاً توحي بالأهداب (الشراشيب)، وفي نهاية القميص وضع حاشية تتكرر فيها خطوط دائرية تسير باتجاه واحد.

لا شك في أن قراءة لوحة أو صورة لأحد الملائكة تكاد تكون صعبة للغاية نظراً لأن الرسام يتصور تلك الألوان في خياله وليس في الواقع لأن الواقع غير مرئي، بيد أن براعة المصور تتجلى في تنظيم ألوان الصورة تنظيماً ينسجم مع معناها. أي إن اللون يتفق مع المعنى وتلك ظاهرة يحمد المصور عليها.

إن العين المجردة حينما تنظر إلى هذه الصورة تحاول السعي إلى تحديد رمزها التجريدي الذي يتجلى من هذا الجمع الرائع الألوان في لوحة واحدة. كل ذلك ليقف على ملامح التجريد الأساسية في هذه اللوحة المتصورة في ذهن الرسام. والذي يلفت النظر فيها أيضاً أن انسجاماً رائعاً تجلى في حركة الشخصية التي تظهر للعيان بكل وضوح فهي انعكاس لشخصية غير مرئية وليست بشرية، وهو أمر يدعو إلى البحث عبر اللون عن جذور هذه اللوحة الدينية كما وردت في الكتب الدينية والتفاسير. إن مثل هذه القراءة لا تختلف عن قراءة النص من داخله.

وهذه اللوحة بما فيها من جزئيات وكليات فنية فهي تشكل نصاً ذا لغة فنية معينة. وبعبارة أخرى إن تحليلها أو قراءتها من الداخل لا يعني وصف ألوانها بقدر ما يعني ربطاً بين دلالاتها اللونية ودلالاتها الدينية والفكرية إبان القرن الرابع عشر للميلاد الذي صورت فيه هذه اللوحة. وتجدر الإشارة هنا إلى أن اللوحة قابلة لأن تقرأ

وتحلل تزامنياً أي في زمانها الذي وجدت فيه، أو تعاقبياً حينما تحلل وتقرأ موازنةً ومقارنةً بغيرها من اللوحات التي قد تشاركها في المضمون، وتختلف عنها في الشكل الذي تحتم التعاقبية التغيير فيه أو المحاكاة المستقرة. وانطلاقاً من قراءة هذه الصورة قراءة تعاقبية نلحظ أن اليدين اللتين تمسكان بالصور (البوق) تبدو من مصدر واحد وجهة واحدة وكأنهما يمثلان يداً واحدة. وقد يكون هذا الاتحاد رمزاً للقوة والتماسك بالصور الذي يميز هذا الملك عن غيره من الملائكة. وتوحد اليدين في يد واحدة لا يخلو من دلالة دينية أيضاً ترمز إلى وحدانية القوة التي تمسك بهذا الصور.

الفصل السابع

الصليب المعقوف

عنصر من عناصر الزخرفة الهندسية في الفن العربي الإسلامي

يعد الصليب المعقوف Swastika واحداً من مجموعة عناصر زخرفية استعان بها الفن العربي الإسلامي ضمن زخارفه الهندسية، وهذا لا يعني أن العنصر قد ابتدعه الفنانون المسلمون فقد عرف منذ أقدم العصور حيث عد عند الكثير من الشعوب علامة أو تعويذة ضد الشر في أقاليم تمتد من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب، وقد يكون الآريون البدائيون أول من استعملها.

وسميت عند الأنكلوسكسون Fylfot من Fowerfot وتعني الصليب المتساوي الأضلاع، ويكون كل ذراع منه بشكل مائل الزاوية يدور باتجاه عقرب الساعة أو بعكسه.

ويسميها اليابانيون (مانجي Manji) لتعني المنقذ وليس من المستبعد أن الكلمة أو أصل الكلمة عربي، فهي قريبة جداً من منجي أي (المنقذ) أو قد تعني الرقم (10000 عشرة آلاف) وهو العدد الذي يرمز إلى الكمال والتميز بالصيغة نفسها التي استعملها الصينيون رمزاً إلى الكمال وإلى اللا نهائية والدعوات.

أما عن لفظة Swastika فهي على ما يبدو سنسكريتية الأصل. أصلها من كلمتين (SU) بمعنى حسن أو جيد و (ASTI) بمعنى كائن.

وكما قلنا وجد الصليب المعقوف في بلدان مختلفة (في اليونان وبلاد فارس وقبرص وإيطاليا وإنكلترا وفرنسا والدول الإسكندنافية). وفي أمريكا وجد الصليب المعقوف في بعض آثار مطمورة تعود إلى عصر ما قبل التاريخ وكذلك في آثار المكسيك وبرغواي.

سميت هذه العلامة بـ Crux Gammata Gammadion وهي كلمة مكونة من أربعة حروف يونانية يطرد فيها الحرف الثالث (C) وهذه الحروف الأربعة جمعت بزواياها القائمة وهي تقابل بعضها البعض مكونة الصليب الإغريقي.

وقد عد بعض المعنيين من الباحثين الـ Fylfot والصليب المعقوف شيئاً واحداً. أما الذين عدوا حرف الـ (C) الإغريقي والصليب المعقوف دلالة واحدة فلاعتقادهم بان الصليب البسيط + الذي استخدم بقرنين قبل ولادة المسيح (عليه السلام) ممزوج بالصليب المعقوف الذي هو رمز أري بحت. إن هذا الرأي قد لا يبدو سليماً نظراً لأن أقدم استعمال للصليب البسيط كان قرابة 4000. وكان أبسط أنواعه مرسوماً بشكل بدائي، بيد أنه قد رسم بأشكال مهمة عديدة في المنطقة المسيحية المبكرة قرابة 900م، وقد ظهر بأشكال مزخرفة كثيرة في أواخر القرون الوسطى وعصر الصليبيين. (ش 1)

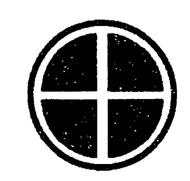
استخدام الصليب عند الإنسان البدائي شعاراً في مناطق كثيرة متفرقة من العالم في حين استعمل في مناطق متحضرة أخرى مثل الصين ومصر وفي البيرو رمزاً للقوة الروحية والتعظيم.. وانتشر استعماله بعد ذلك على نطاق واسع حيث اتخذته المسيحية رمزاً للحياة الأبدية.

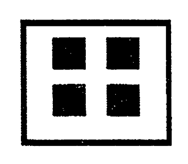
وقد يكون الصليب المسمى بمفتاح الحياة Key of Lifeأو Rux Ansata معروفاً بين المصريين القدماء حيث وجد في معظم منحوتاتهم ورسومهم بشكل ثابت رمزاً لآلهتهم. كما عرفه آكلة لحوم البشر رمزا إلى خلود الروح من خلال الآثار الموجودة في بعض مقابرهم.

وقد استخدمه الإيرلنديون القدماء تعبيراً عن الحكمة المستندة إلى هذه العلامة التي عرفت بصليب التايو Tau.

يمثل الصليب البسيط بوصفه رمزاً كونياً الجهات الأربع للأرض، ويبدو أن شكله الذي يظهر في مجموعة من الكتابات الصورية قد انحدر أصلاً من عصوين متقاطعين أو من صورة لطائر يطير أو شخص يمد ذراعيه.

وقد سبقت الإشارة إلى أن الصليب كان ذا دلالة عند اليابانيين القدماء بيد أن دلالته داخل الدائرة (رقم 1) هي رمز إلى اتجاهات الأرض الأربعة وقد استعملوه على دروعهم بأشكال مختلفة.





أما وجوده داخل المربع (رقم 2) فيمثل عند الصينيين القدماء شعار الفضاء المغلق أو الأرض.

ومن هنا كان ارتباط الصليب المعقوف عندهم بالظواهر الطبيعية فيسمونه حينئذ لي ون LEIWEN أي (تشعب البرق) Z وبتقاطعه مع شكل آخر مماثل له يتكون الصليب المعقوف.

يعتقد بعض الباحثين بأن الهند هي موطن الصليب المعقوف الأصلي أو عرف هناك منذ قرابة 3000 سنة ق.م حيث استخدم رمزاً لبوذا ووجد على إحدى عملات السيثيين الهنود، فقد نقلها العلامة GREG حيث تبدو أذرع الصليب بشكل مربعات.

كما وجد الصليب المعقوف عندهم على الفخار حيث رسمت الأذرع الصغيرة على هيئة دوائر.

وتم نقل الصليب المعقوف إلى الصين قرابة سنة 200ق.م عن طريق الهنود وكان يعني في اللغة الصينية الرخاء والحظ السعيد والعمر المديد، حيث وجدت رسومه على قواعد تماثيل بوذا وعلى صدور صور الأشخاص الذين سيصبحون رهباناً بوذيين يوماً ما.

وبأمر من الإمبراطور وايو (WU) 648-700م استخدم الصليب المعقوف رمزاً للشمس وبذلك أحيا المعنى الهندي الذي عرف به الصليب قبل المسيح بقرون عديدة.

وثمة قناعة بين الباحثين في هذا المجال بان الصليب المعقوف هو شعار شمسي، وأن الخطوط القصيرة على الزوايا اليمنى لأذرعه تشير إلى دوران العجلة أو حركتها. أو إنه شعار لـ (أندرا أوزيوس أو جوبيتر) ويعتقد الباحث مولير Muller بأن الصليب المعقوف ذا الأذرع القصيرة التي تتجه إلى اليمين يمثل (شمس الربيع وأذرعه التي تتجه نحو اليسار ترمز إلى شمس الخريف).

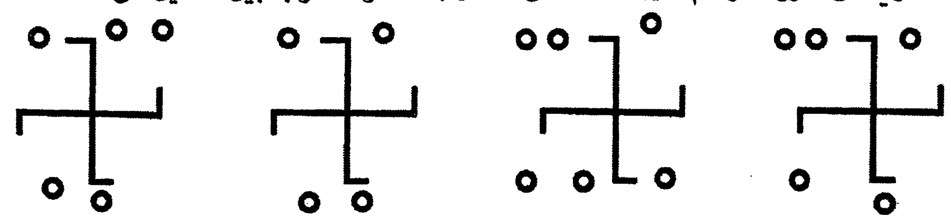
ويبدو من دراسة الآثار بين المختصين لحضارة وادي الرافدين أن هذه العلامة (الصليب المعقوف) قد ارتبطت بمعتقدات العراقيين القدماء وسبقت معتقدات الشعوب السالفة الذكر. فقد كان لهذه العلامة مفهوم كوني عرفته حضارة وادي الرافدين حيث وجدت على بعض الأواني الخزفية التي عثر عليها في سامراء تعود إلى 5000 سنة ق.م ويعد هذا الأثر من أقدم الأمثلة التي سبقت ظهورها في الهند بألفي (2000 سنة ق.م) وليس من المستبعد أنها انتقلت من وادي الرافدين إلى وادي السند في العصر القديم حيث تعود العلاقة بين الاثنين إلى الألف الخامس ق.م ويرمز الصليب المعقوف في هذه الأواني إلى طقوس دينية ودلالات روحية (فالشكل 2) يمثل واحداً من الأواني التي رسمت عليها أربع نساء وضعن بشكل صليب وتمثل شعورهن أذرع ذلك الصليب المتجه إلى اليمين وهن يرقصن رقصات سحرية طلباً لنزول المطر. فالمرأة هنا ترمز إلى الخصوبة والعطاء يحمل شعرها الطويل شيئاً من قدسية الآلهة التي تتركز في (الدم والشعر). وتطورت هذه العلاقة فاستخدمت بأشكال زخرفيه عديدة وأصبحت تمثل أشكالا تجريدية أخرى وجدت على الفخاريات السومرية. ففي إحدى الأواني هناك أربعة غزلان تشكل صليباً وتمثل قرونها أذرع الصليب التي تتجه نحو اليمين (ش 3) وهنا ترمز الغزلان إلى قوة الحياة الدائمة للمخلوقات حيث تدور في دوائر لا نهاية لها.

أما في الإناء (ش 4) فإن شكل الصليب المعقوف الصغير مع الأسماك يرمز إلى حركة الشمس في حين ترمز الأسماك إلى (عطاء لا متناه).

وفي الأواني الأثرية التي عثر عليها في سوسة منذ الألف الرابع ق.م استخدم الصليب المعقوف في أحدها مع أشكال هندسية مربعة وخطوط متكسرة ذات علاقة بعبادة الشمس ومفاهيم الخصب.

وفي آثار مدينة الحضر في شمال العراق التي يعود تاريخها إلى منتصف القرن الأول ق.م وجدت علامة الصليب المعقوف في تلك الآثار وكانت ترمز إلى الشمس التي تعبد هناك عصرئذ ويظهر الصليب محفوراً على إفريز معبد (مرن) ومرسوماً على رداء الأمير شمشهيب.

وقد تأثرت حضارات الأناضول وسوريا وقبرص بالفنون التي جاءتها عبر حضارة وادي الرافدين وانتقل ذلك الأثر إلى الإغريق قرابة 700ق.م. بعد حملة الملك سنحاريب التي دحر بها الإغريق في كليكية في السنة ذاتها. علماً أن الدول التي قامت في اليمن كانت ذات علاقة ببلاد سومر وبابل وآشور وذلك كما تدل عليه النقوش التي تشير إلى مثل تلك الاتصالات بالبابليين والكنعانيين والأموريين حيث يعود تاريخها إلى الألف الثاني ق.م وتؤكد ذلك المصادر المسمارية التي تذكر أن الملك الآشوري تجلات بلاسر (745-727ق.م) كان على علاقة واتصال بالسبئيين في جنوب شبه الجزيرة العربية وقل مثل ذلك عن الأكديين الذين سبقوا الآشوريين حيث سيطروا على سوريا وآسيا الصغرى وبلاد فارس وكريت والجزء الشرقي من شبه الجزيرة العربية. فالصليب المعقوف الذي وجد على قطعة من المرمر في آثار سبأ (ش 5) يبدو متأثراً بنظيره في وادي الرافدين وهو ذو مفاهيم كونية ويرمز أيضاً إلى الشمس التي كانت تعبد في سبأ وقتئذ. في حين كان أول ظهور لعلامة الصليب المعقوف عند الإغريق يعود إلى القرن الثامن ق.م. حيث كانت تلك العلامة تستخدم إطاراً يضم مجموعة من الزخارف. فقد عثر أحد الباحثين وهو شليمان Shiliemann على كرة من الطين المشوي من طروادة رسم عليها صف من الصليب المعقوف مرتباً بين صفين من النقاط.



وفي قبرص وجدت هذه العلامة منذ القرن السابع ق.م أما العلامة التي ظهرت في كيش فهي مجموعة من الخطوط الملتوية التي تحتوي على الصليب المعقوف وهي ذات أصول هلنستية. تمتد جذورها المتأثرة بنظيرتها من حضارة وادي الرافدين والالتفافات المعقدة للخطوط وتراكيبها من أشكال الصليب المعقوف والخطوط المتكسرة التي تبدو واضحة في خزف سوسة، وفي فنون كريت اقتبسها الإغريق من آسيا من وادي الرافدين على وجه التحديد. كما أن أسلوب الصليب المعقوف الذي استخدم في كيش وجد أيضاً على إفريز مذبح في إحدى كنائس رافينا.

وحين استقرت الدولة العربية الإسلامية في بلاد الشام وأصبحت دمشق عاصمة الخلافة بدأت الحضارة الإسلامية تزدهر وكان لتطور فن العمارة والزخرفة نصيبه الأكبر من هذا الازدهار الحضاري ونشأت الجوامع والقصور حيث استعملت فيها أنواع مختلفة من الزخرفة الآدمية والحيوانية والنباتية والهندسية وهنا يبرز الصليب المعقوف عنصراً زخرفياً هندسياً، حيث يبدو على أرضية من الفسيفساء في أحدى غرف قصر المنية الذي بناه الوليد بن عبد الملك 705-715م ويقع إلى الشمال الغربي من بحيرة طبرية. (ش 6أ) يظهر الصليب المعقوف في هذا الشكل مع مجموعة من الدوائر والمربعات والأشكال النجمية والخطوط المظفورة.

وتعد خرائب قصر هشام بن عبد الملك (724-743م) في خربة المفجر بالقرب من أريحا في فلسطين من أفضل المواقع الأثرية التي زودتنا بعدد كبير من الزخارف الهندسية، التي تعتمد في تكوينها على الصليب المعقوف. وكثيراً ما نجد أن الخطوط المتقاطعة المستقيمة المنفذة على الجص والتي تشغل المساحة المخصصة للزخرفة بالكامل تقريباً تنتج عنها أو تشكل أعداداً كبيرة من الصلبان المعقوفة بعضها اعتيادي وبعضها مائل، تحصر بينها عناصر نباتية مختلفة، بعضها مراوح مفلوقة وبعضها ضروب من الوريدات البسيطة المركبة (ش 6ب) وقد نجد أن الخطوط المستقيمة التي ينتج من تقاطعها صلبانٌ معقوفة لا تشكل إلا شريطاً واحداً، إما أن يحيط

بالزخرفة من الخارج أو أن تحتضن حشوة أو جامة داخلية غالباً ما تكون دائرية (ش 6ج).

ويرى احد الباحثين (أن الصليب المعقوف الإغريقي من العناصر الهندسية المميزة التي اقتبسها الفن الإسلامي في العصر الأموي وقد انتقل قبل ذلك إلى الرومان والساسانيين). إن هذه الرؤية تتجاهل الإشارة إلى جذور الصليب المعقوف العراقية الموغلة في حضارة وادي الرافدين، وقد مرت الإشارة إلى ذلك توكيداً على قدم هذه العلامة عند العراقيين، وأنها كانت المصدر الأول ومنه انتقلت إلى معتقدات وفنون العالم.

وكان لوقوع بلاد الشام تحت سيطرة الرومان بعد سقوط دمشق سنة 64ق.م أثر كبير في تأثر الفنون السورية بالفنون الرومانية إذ كان من الطبيعي انتقال تلك التأثيرات إلى الفن الإسلامي في العصر الأموي. وتبرز بعض العناصر مع الصليب المعقوف مثل ورقة الأكانثس Acanthus وقرون الرخاء Cornucopia والمشبكات البيزنطية.

أما أول ظهور لهذه العلامة في العصر العباسي فكان على بوابة بغداد (في الرقة) والتي يعود تاريخها إلى القرن الثامن الميلادي، ففي الجهة الغربية من المدخل توجد كوة غير عميقة ذات قوس مدبب، وقد زينت هذه الكوة من الداخل بزخارف هندسية من ترتيب الآجر ووضعه بصورة عمودية وأفقية، واحتوت هذه على أربعة أشكال تمثل الصليب المعقوف (ش 7) مع زخارف أخرى على شكل مربعات.

وحين انتقلت الخلافة إلى سامراء في زمن المعتصم (836-842م) (221-227هـ) في العصر العباسي الثاني وشيدت القصور والجوامع في حقبة زمنية أمدها أربع وخمسون سنة ازدهر فيها فن الزخرفة العربية الإسلامية، إذ صارت طرز زخارف سامراء الوجه الجديد والطابع المميز لهذه الزخرفة سواء كانت الزخرفة نباتية أم هندسية، وكان الصليب المعقوف واحدا من الزخارف الهندسية التي استخدمت على أفاريز في بعض القصور العباسية في سامراء (ش 8).

لاشك أن لزخرفة سامراء الأثر الكبير في تطور الزخرفة الإسلامية في أقاليم العالم الإسلامي الأخرى، ابتداء بمصر في العصر الطولوني في القرن التاسع الميلادي حين كان أحمد ابن طولون والياً عليها في زمن الخليفة العباسي المعتز بالله (252-255هـ) (866-869م) فقد بنى ابن طولون جامعه المعروف باسمه في مدينة الفسطاط على غرار جامع سامراء الكبير، وكانت زخارف قصره متأثرة بالزخرفة التي شاعت في قصور سامراء ويظهر ذلك بوضوح في استخدام الصليب المعقوف في بعض الدور في الفسطاط محفوراً على الجص الذي يغطي الدار الخامسة والسادسة (ش 9) ويسميها المصريون بلغتهم الدراجة (المفروكة).

لم يقف استعمال علامة الصليب المعقوف في الزخرفة الهندسية العربية الإسلامية في المشرق فحسب، بل انتقلت إلى الزخارف الهندسية في مدينة الزهراء الأندلسية التي شيدها عبد الرحمن الناصر في القرن العاشر الميلادي ويبدو ذلك على سبيل المثال لا الحصر في القصر الغربي من المدينة (ش 10) وفي بوابة الواجهة الشرقية لجامعها وفي عمائر أخرى تعود إلى القرن العاشر الميلادي مما يسمى بالطراز الأموي المغربي.

إن معظم الزخارف التي وصلت إلى الأندلس يبدو فيها تأثير الأسلوب السوري وبعض المظاهر المعمارية الأخرى إلى هناك من (الرقة والأخيضر وسامراء).

لقد تطورت الزخرفة الهندسية تطوراً كبيراً عبر العصور الإسلامية وأصبحت مظهراً بارزاً من مظاهر الزخرفة العربية الإسلامية، وكان لها دور مهم في الرقش العربي Arabesque التي تبلورت وبلغت ذروة جمالها في القرن الثالث عشر الميلادي في القصور والمدارس والجوامع التي شيدت عصرئذ.

ففي العراق على سبيل المثال تظهر مجموعة من الأشكال الهندسية التي تمثل الأطباق النجمية والأشكال الدائرية والمضلعة والمثلثة، حيث امتلأت هذه الأشكال بعناصر زخرفية نباتية تجريدية تشابكت بشكل جميل لتعكس أروع ما وصل إليه فن الرقش العربي.

ويبدو الصليب المعقوف مع مجموعة زخرفية هندسية في زخارف الإيوان الصغير المواجه للمدخل الرئيس للقصر العباسي (ش 11) وكذلك يظهر على واجهة إحدى غرف المدرسة المستنصرية (ش 12) وعلى بدن مئذنة سوق الغزل (ش 13) وضمن زخارف هندسية من مشهد الشيخ معروف الكرخي (ش 14) وعلى واجهة سه رجالي المدرسة التي بناها السلاجقة في قونية (ش 15).

ففي هذا العصر ظهرت بعض المباني التي كانت تزين واجهاتها أشكال لها دلالات رمزية، وربما تكون ذات دلالات سحرية كالنحت البارز الموجود على واجهة باب الطلسم، وهي إحدى أبواب بغداد التي يرجع تاريخها إلى سنة (618هـ-1221م) حيث يمثل ذلك النحت البارز شخصاً متربعاً في جلسته وقابضاً بيديه على تنينين، والتنين رمز المحارب التركي فهو (ينفث ناراً وينفخ إعصاراً ويمطر شؤماً). إن هذا الشخص يمثل الخليفة العباسي الناصر لدين الله (575-622هـ) (1180-1225م) قابضاً على عدويه: المغول وشاه خوارزم الممثلين في التنينين وقد استخدم السلاجقة أيضاً النسر ذا الرأس الواحد أو الرأسين يقصد بالنسر أو الأسد أو العنقاء رمزاً للقوة والعظمة. ويرمز الأسد هنا للقوة وللنسب النبيل.

ويمثل الصليب المعقوف في هذا العصر بوصفه زخرفة في العمائر الإسلامية في بغداد، وفي مناطق أخرى من العالم الإسلامي عودة إلى أصولها العراقية ذات المفاهيم الروحية.

وتجد الإشارة إلى أن لهذه العلامة دلالة عند من يستخدمها ويتفاءل بها في العصر الحديث فقد استخدمها أحد المواطنين العراقيين من سكان القرى الزراعية الحديثة وشما على صدغه (ش 16) وهو مشابه لذلك الذي كان يوشم قبل 6500 سنة ق.م في وادي الرافدين على كتف المراة أو عضدها لتكون حياتها سعيدة. (ش 17).

وخلاصة القول إن علامة (الصليب المعقوف) ذات الأصول العراقية القديمة بقيت محتفظة بمفاهيمها ودلالاتها ورموزها، وهي تنتقل من بيئة إلى أخرى ومن عصر إلى آخر، على الرغم من تباين تلك العصور فكرياً ودينياً

واجتماعياً وثقافياً ، مما يؤكد الاهتمام بها بين تلك البيئات بشعوبها ومأثوراتها. وتلك العصور بفكرها وتطورها رمزاً لديمومة الحياة والتفاؤل بها.

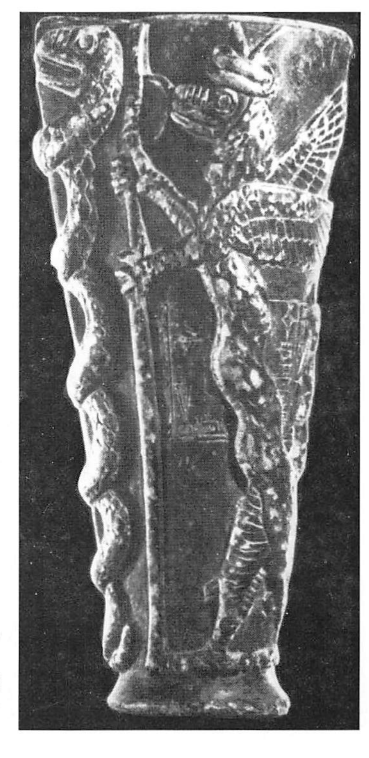
صور الفصل السادس



الشكل 1



الشكل 2

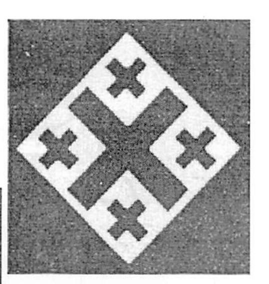


الشكل 3

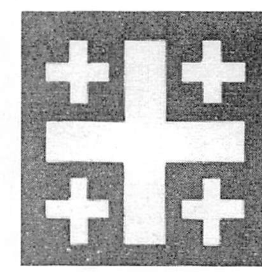


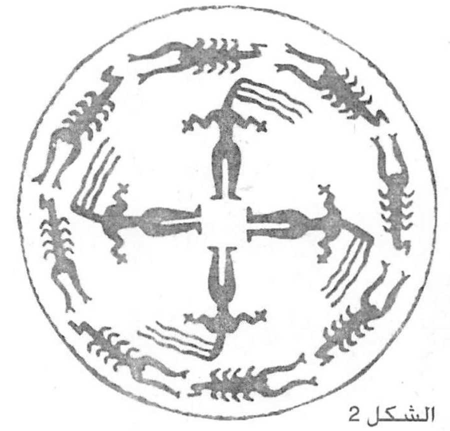
الشكل 4

صور الفصل السابع

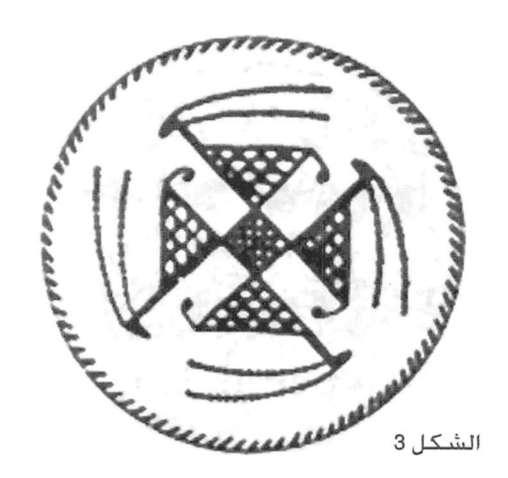


الشكل 1





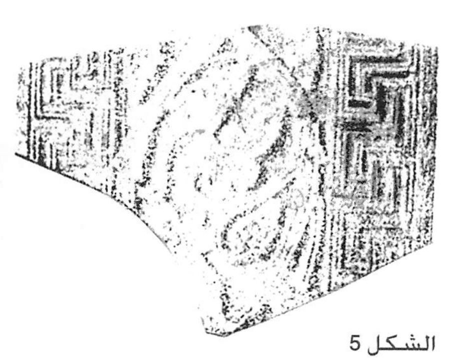
الشكل 2



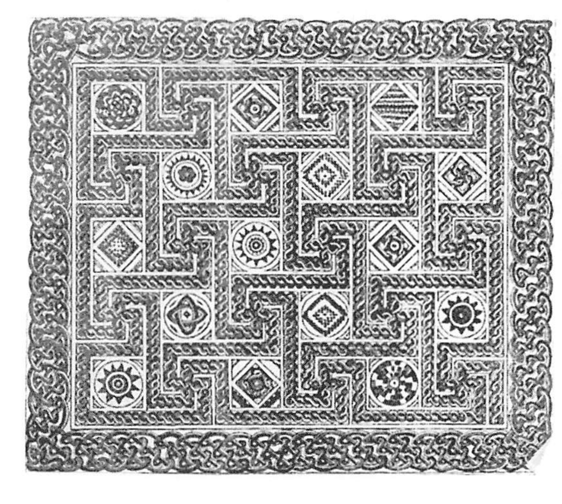
الشكل 3



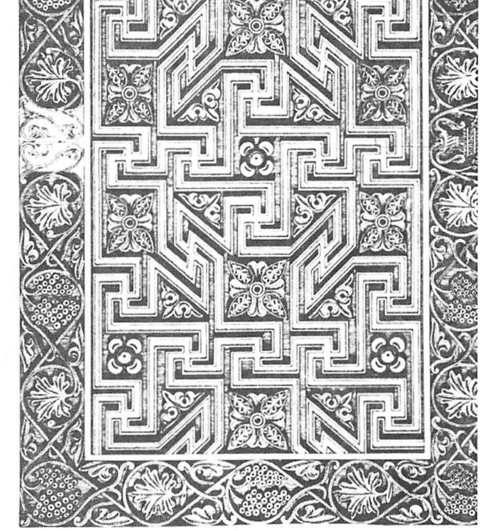
الشكل 4

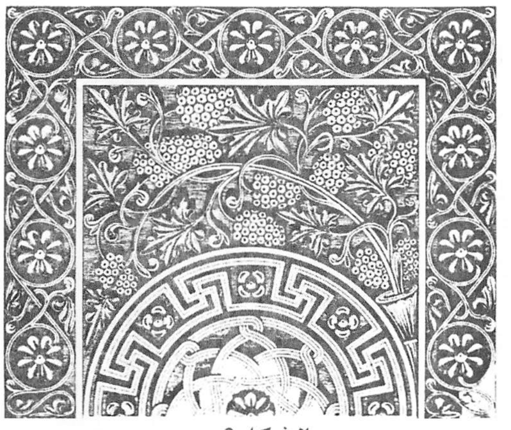


الشكل 5

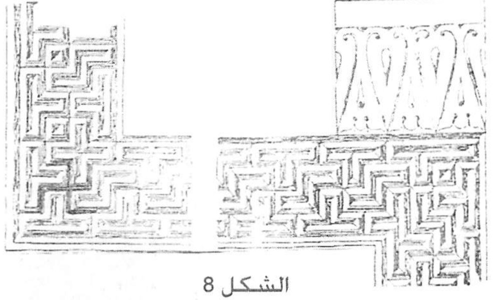


الشكل 6 - أ


الشكل 6 - ب

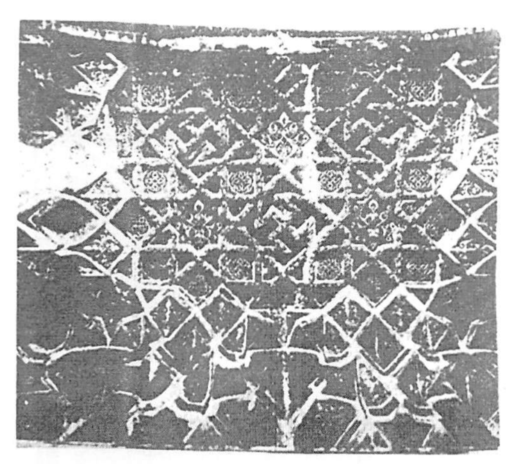

الشكل 6 - ج

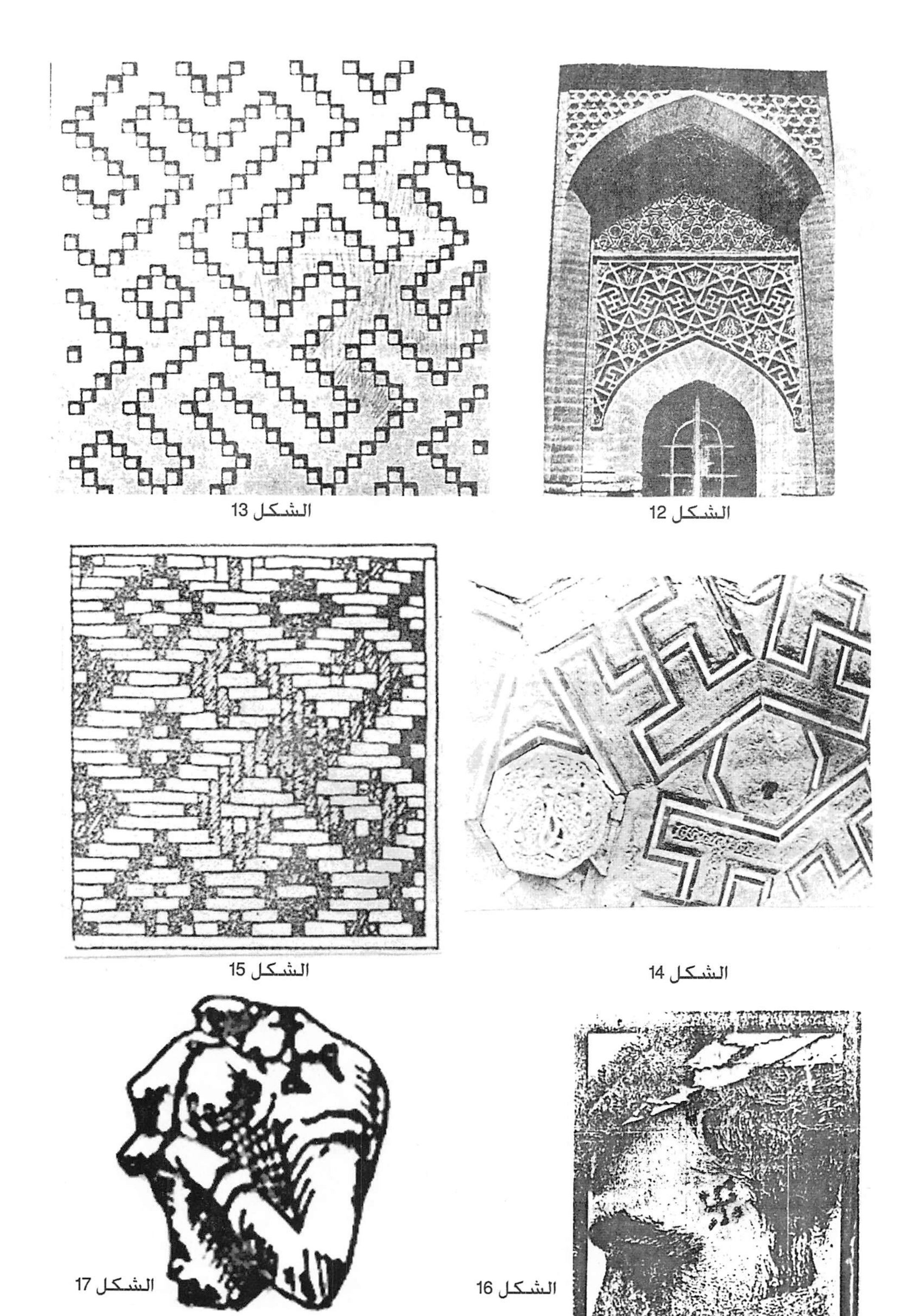

الشكل 7


الشكل 8

الشكل 10

الشكل 9


الشكل 11



الشكل 12

الشكل 13

الشكل 14

الشكل 15

الشكل 16

الشكل 17

المصادر والمراجع

العربية:

1- القرآن الكريم.

2- الكتاب المقدس.

3- ابن الكلبي - كتاب الأصنام، القاهرة 1924.

4- ابن منظور - لسان العرب.

5- اسماعيل - عناد غزوان / موقف القرآن الكريم من الشعر العربي - بغداد 1969.

6- الأزرقي - أخبار مكة - ج 1.

7- الأعظمي - خالد خليل حمودي / الزخارف الجدارية في آثار بغداد - بغداد 1980.

8- الألفي - أبو صالح / الفن الإسلامي - القاهرة 1969.

9- الأنصاري - عبد الرحمن - قرية الفاو صورة للحضارة العربية الإسلامية قبل الإسلام في المملكة العربية السعودية جامعة الرياض 1402هـ.

10- الباشا - حسن / التصوير الإسلامي في العصور الوسطى - القاهرة 1978.

11- البحتري - ديوان البحتري / ذخائر العرب (34) - تحقيق حسن كامل الصيرفي - ج 2 - القاهرة 1963.

12- البستاني - بطرس - دائرة المعارف، دار المعرفة، ج 6، بيروت.

13- البني - عدنان - الفن التدمري، ط 2، دمشق 1972.

14- الجادر - خالد / المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي - بغداد 1972.

15- الجندي - عدنان - الفن العموري - سلسلة تاريخ الفن في سوريا، 2 بلا.

16- الدباغ - تقي - الثورة الزراعية والقرى الأولى - حضارة العراق ج 1، 1985.

17- الدباغ - تقي - الفخار في عصور ما قبل التاريخ، حضارة العراق - ج 3 بغداد 1985.
18- السفير - المنجي. الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء، تونس 1969.
19- الشاوي - ناصر - تاريخ الفن الإغريقي، جامعة بغداد 2001-2002.
20- الشاوي - ناصر - تماثيل البود في الفنون الهندية وعلاقتها بفنون وادي الرافدين، مجلة المؤرخ العربي، العدد 57 سنة 1999.
21- الشيخ - أحمد حسن - الملائكة: حقيقتهم، وجودهم، صفاتهم - لبنان 1991.
22- العش - أبو الفرج - آثارنا في الإقليم السوري/ط 1، دمشق 1960.
23- العلي - صالح أحمد - الملابس العربية في العهود الإسلامية الأولى - مستل من المجلد السابع والعشرين من مجلة المجمع العلمي العراقي - بغداد 1976.
24- القزويني - بلقيس محسن - الملائكة في التصوير الإسلامي - مجلة (الأكاديمي) العدد (42) - بغداد 2005.
25- القزويني - زكريا - عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات - دار الآفاق الجديدة - بيروت 1981.
26- المختار - فريال - المنسوجات العراقية الإسلامية من الفتح العربي إلى سقوط الخلافة العباسية - وزارة الإعلام - بغداد 1976.
27- النجار - عبد الوهاب - قصص الأنبياء.
28- النقشبندي - علي ناصر - صيانة الفخار والزجاج - مجلة التراث والحضارة - العدد 4 بغداد 1982.
29- أتنكهاوزن - ريتشارد - فن التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد 1974.
30- أرنست هرتزفيلد، تنقيبات سامراء، ترجمة د. علي يحيى منصور، ح -أ- وزارة الثقافة والإعلام، المؤسسة العامة للآثار والتراث، سلسلة الكتب المترجمة، بغداد، 1958.
31- أندريه بارو - سامراء فنونها وحضارتها، ترجمة وتعليق د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، وزارة الإعلام، بغداد، 1977.

32- أودو - كولتر - أسرار اللون، مجلة (فكر وفن) العدد (14) 1964.

33- بارو - أندريه - سومر فنونها وحضارتها، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي - بغداد 1977.

34- بشير زهدي - الفن السوري في العصر الهلنستي والروماني، دمشق، 1972.

35- بشير فرنسيس - بغداد تاريخها وآثارها، مديرية الآثار العامة - مطبعة الرابطة - بغداد، 1959.

36- بيرسون - اج، ار - تكنولوجيا الزجاج، ترجمة أمل فاضل وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب العلمية، 1982.

37- تفسير الطبري - ج 2 - القاهرة 1904.

38- تمارا تالبوت رايس - السلاجقة، ترجمة لطفي الخوري وابراهيم الداقوقي، مراجعة عبد الحميد العلوجي، بغداد، 1980.

39- تيمور - أحمد - التصوير عند العرب، القاهرة 1942.

40- حداد - عزرا - فصول من الكتاب المقدس، بغداد 1947.

41- حسن - زكي محمد - مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، مجلة سومر ج 1 م 11، بغداد، سنة 1955.

42- حسن - زكي محمد - أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية - القاهرة 1956.

43- حسن - زكي محمد - فنون الإسلام - مكتبة النهضة المصرية ط 1- القاهرة 1948.

44- حسن - زكي محمد - مجلة كلية الآداب - ج 7 - جامعة القاهرة 1969.

45- حميد - عبد العزيز - الزخرفة في الآجر - حضارة العراق.

46- حميد - عبد العزيز - حضارة العراق، ج 9، 1985.

47- حميد - عبد العزيز وآخرون - الفنون الزخرفية الإسلامية جامعة بغداد 1982.

48- خالد خليل حمودي الأعظمي، الزخارف الجدارية في آثار بغداد - وزارة الثقافة والإعلام - سلسلة الكتب الفنية (42)، 1980.

49- دائرة المعارف الإسلامية - ترجمة محمد ثابت الفندي وأحمد الشنتاوي، ابراهيم زكي خورشيد، وعبد الحميد يونس/ المجلد 15.
50- ديورانت - ول، قصة الحضارة.
51- رشيد - فوزي. الديانة، المعتقدات الدينية، حضارة العراق ج 1، بغداد 1985.
52- ريتشارد ايتنكهاوزن - فن التصوير عند العرب - ترجمة د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي - السلسلة الفنية - 23) وزارة الثقافة والإعلام/ بغداد 1974.
53- زهدي - بشير، الفن السوري في العصر الهلنستي والروماني، دمشق 1972.
54- زهير صاحب محسن، المنحوتات الفخارية البشرية المدورة من عصور ما قبل التاريخ في العراق، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1996.
55- سعيد - مؤيد - العمارة في عصر فجر السلالات إلى نهاية العصر البابلي الحديث - حضارة العراق - ج 3، 1985.
56- سعيد اليديوه جي - جوامع الموصل في مختلف العصور - مطبعة شفيق - بغداد 1963.
57- سلمان - عيسى - يحيى بن محمود الواسطي، رسام وخطاط ومذهب ومزخرف، بغداد 1972.
58- شريف - يوسف - تاريخ فن العمارة العراقية في مختلف العصور - وزارة الثقافة والإعلام - السلسة الفنية (49) 1982.
59- صلاح حسين العبيدي - الملابس العربية الإسلامية في العصر الإسلامي - وزارة الثقافة والإعلام - سلسلة دراسات (203)، بغداد 1980.
60- طالو - محيي الدين - الرسم واللون - دمشق 1961.
61- طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ج 2، حضارة وادي النيل ط 2، بغداد، 1956.
62- عبد الخالق - هناء - الزجاج الإسلامي، وزارة الإعلام، مديرية الآثار العامة بغداد 1976.

63- عكاشة - ثروت - تاريخ الفن/ التصوير الإسلامي - الديني والعربي - ط 1 القاهرة 1977.

64- عكاشة - ثروت - فن الواسطي من خلال مقامات الحريري - دار المعارف بمصر 1974.

65- علام - نعمت اسماعيل - فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية - دار المعارف بمصر، 1974.

66- علام - نعمت إسماعيل. فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، مصر 1975.

67- علي - جواد - تاريخ العرب قبل الإسلام ط 1 بيروت 1968.

68- فؤاد سفر ومحمد علي مصطفى، الحضر مدينة الشمس، مديرية الآثار العامة، وزارة الإعلام، بغداد، 1947.

69- فرنسيس - بشير - بغداد تاريخها وآثارها - مديرية الآثار العامة مطبعة الرابطة - بغداد، 1959.

70- فريد شافعي، العمارة الإسلامية في مصر العربية، القاهرة، 1970.

71- فوزي رشيد، الطوطمية وشعر النساء، مجلة التراث الشعبي، العدد الفصلي الرابع، خريف 1989.

72- فوزي رشيد، المعتقدات الدينية، حضارة العراق، ج 1.

73- م. س. ديماند الفنون الإسلامية - ترجمة أحمد محمد عيسى (ط 2) دار المعارف في مصر 1958.

74- مانويل جوميث مورينو، الفن الإسلامي في أسبانيا، ترجمة د. لطيف عبد البديع ود. السيد محمود عبد العزيز العالم، مراجعة د. جمال محمد محرز، الدار المصرية للترجمة والتأليف، القاهرة، بلا.

75- محرز - جمال محمد - مجلة كلية الآداب - ج 8 - جامعة القاهرة 1946.

76- مصطفى جواد - الآثار الباقية من عصور بني العباس - نقابة المهندسين، بغداد 1970.

77- مصطفى جواد - وأحمد سوسة - دليل خارطة بغداد قديماً وحديثاً، مطبعة المجمع العلمي العراقي - بغداد 1958.

78- مورتكارت - أنطون - الفن العراقي القديم، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، وزارة الإعلام، بغداد 1975.

79- مورينة - انويل جوميث - الفن الإسلامي في أسبانيا، ترجمة د. لطيف عبد البديع، و د. السيد محمود عبد العزيز العالم، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

80- نجلة إسماعيل العزي، الزهراء في الأندلس، وزارة الإعلام، مديرية الآثار العامة، بغداد، 1977.

81- هوك - صموئيل هنري - الأساطير في بلاد ما بين النهرين - ترجمة داود عبد القادر، دار الجمهورية - بغداد 1968.

الأجنبية:

1- Budge E. Wallis-Amulets And Supersttions Dover Publications, Newyork, 1978.
2- Coomaraswamy A.K. - The History Of Indonesian Art, New York, 1965.
3- Coomaraswamy, A.K. - Ars Islamica - Vol. 15-16, 1951.
4- Creswell. K.A.C. - The Bulletin Of The Faculty Of Arts - Voi. Vii, Cairo 1944.
5- Creswell. K.A.C. - A Short Account Of Early Muslim Architecture, London 1958.
6- Designs And Devices, Dover Publications, Inc, New York, N. D.
7- Ernst Diez - Artistic Analysis Of Islamic Art Ars Islamica, Vol. V. Part 1, Ann Arbor 1938-1939.
7- Ettinghausen, R - Arab Painting Cleveland, Ohio 1962.
9- Goldman, Eva. Zeer Goldman - The Jewish People & Their Promised Land.
10- Hornungs. C, P., Handbook Designs & Devices, Dover, Publication, Inc, New York 1946
11- Janson, H.W A History Of Modren Art T. Hames & Hudson London 1968
12- Kuehnel, E. Some Notes On The Façade Of Mashatta, Studies In Islamic Art And Architecture In Honour Of Professor K. A Creswell, American University In Cairo Press 1965.
13- Poep, A., U, A Survey Of Persian Art, 1936, Oxford, London And New York, 1938.
14- Rice - D.T. Islamicart Thames&Hudson, London 1965.
15- Rice - David Talbot - Art Of The Byzantine Era, Thame&Hudson London 1966.

الفهرس



من منشورات دار علاء الدين